

Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras



O Tema da viagem no romance

***Terra Sonâmbula* de Mia Couto**

Meryem Belcadi

Tese Orientada pela professora Doutora Ana Mafalda Leite, especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Românicos: Estudos Brasileiros e Africanos.

2016

Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras



O Tema da viagem no romance
***Terra Sonâmbula* de Mia Couto**

Meryem Belcadi

Dissertação de Mestrado em Estudos Brasileiros e Africanos, orientada

Pela Prof.^a Doutora Ana Mafalda Leite

2016

Agradecimentos

O espaço limitado desta parte não será decerto suficiente para agradecer como deveria, ainda assim tentarei.

Em primeiro lugar, e muito especialmente, agradeço à minha orientadora Professora Doutora Ana Mafalda Leite, pela disponibilidade, atenção e sobretudo pela paciência que demonstrou ao longo deste trabalho. Obrigada pelos comentários valiosos e pela dedicação.

Um agradecimento muito especial à minha família, sobretudo aos meus pais, pois sem eles não poderia ter chegado a esta etapa. Obrigada, mãe, obrigada, pai, tanto pela vossa ajuda financeira, como pela vossa ajuda moral e encorajamento durante todo este período.

Escrever esta tese não teria tanta graça sem a presença dos meus amigos. Aos meus colegas de Mestrado, obrigada pelos momentos partilhados e pelo entusiasmo.

Amigos marroquinos, brasileiros, italianos, portugueses... Agradeço-vos o vosso apoio, as vossas palavras que me deram coragem, agradeço a cada um de vocês que me ajudou, estando longe ou perto.

Aos meus pais.

Resumo

O romance *Terra Sonâmbula* é uma das mais importantes obras de Mia Couto e também de toda a literatura moçambicana. No nosso estudo, tentámos compreender como se enquadra a obra na literatura do país (considerando as questões da identidade, da memória e da oralidade) e principalmente de que forma a viagem se torna um ponto-chave para compreender e interpretar este romance. Desde as diferentes viagens que os personagens empreendem pelo território em guerra, até às viagens imaginárias que configuram dentro de si, tentamos abarcar todas as perspetivas que são permitidas dentro do texto.

Palavras-Chave: Mia Couto; Literatura de Viagem; Literatura Moçambicana; Viagem na *Terra Sonâmbula*.

Resumé

Le roman *Terre Somnambule* est l'une des œuvres les plus importantes de Mia Couto et aussi de la littérature mozambicaine. Dans notre étude, nous allons essayer d'encadrer l'œuvre dans la littérature du pays (en tenant compte des questions d'identité, de la mémoire et de l'oralité), et surtout comment le voyage devient un élément majeur dans la compréhension et l'interprétation du roman. Étant donné les différents voyages que les personnages peuvent réaliser dans un territoire de guerre. Aux voyages imaginaires qui se forment en eux-mêmes. Par la suite nous couvrirons toutes les perspectives du voyage présentes dans cette œuvre.

Mots-clés: Mia Couto, Littérature du voyage, Littérature mozambicaine, le voyage dans *Terre Somnambule*.

ÍNDICE	
Introdução	6
1.ª PARTE: As literaturas africanas de língua portuguesa, Moçambique e Mia Couto	
Cap. 1.: A Literatura Moçambicana no panorama das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa	11
1. Literaturas Africanas em países de língua portuguesa.....	11
2. A Literatura Moçambicana.....	15
2.1. História	15
2.2. A identidade na literatura moçambicana.....	20
2.2.1 O escritor moçambicano e o conceito de nação.....	23
3. O papel da literatura moçambicana na reconstrução cultural.....	29
Cap. 2.: Mia Couto e a sua obra	31
1. Aspetos bio-bliográficos de Mia Couto.....	31
2. A especificidade da obra coutiana.....	32
3. Mia Couto e a Oralidade.	35
4. Resumo da obra <i>Terra Sonâmbula</i>	37
4.1. As personagens protagonistas da obra.....	41
4.2. A diversidade temática do romance.....	42
2.ª PARTE: O tema da viagem na literatura e em <i>Terra Sonâmbula</i>.	
Cap. 3.: A literatura e os conceitos de viagem	46
1. A literatura de viagem.....	46
2. Viagem: a palavra, a atividade e a relação com a literatura.....	48
3. Literatura de viagem: tópico, género ou subgénero?	52
4. A relação da viagem com a identidade e a alteridade.....	56
5. Viajante: diferenças e aproximações.....	59
6. Escrita e leitura como viagem.....	60
Cap. 4.: A presença da viagem na obra <i>Terra Sonâmbula</i> de Mia Couto	63
1. Viagem física.....	74
2. Viagem imaginária.....	77
3. Viagem iniciática.....	80
4. O sonambulismo como viagem.....	81
Conclusão	86
Bibliografia	90

Introdução

*E uma quinta-feira, que foi o primeiro dia do mês de Março, à tarde,
houvemos vista das ilhas e terra que se ao diante seguem.*

Roteiro da Primeira Viagem de Vasco da Gama
(chegada a Moçambique a 1 de Março de 1498)

O presente trabalho pretende, com base numa metodologia de análise literária e no enquadramento epistemológico dos estudos literários, estudar o *topos* da viagem no romance *Terra Sonâmbula* de Mia Couto. A escolha tanto do autor como da obra deve-se ao facto de este ser um dos romances mais celebrados da literatura moçambicana (pós independência) espelhando de forma muito peculiar a situação da guerra civil e o renascimento que se operou depois do fim dos conflitos. A opção pela abordagem do tema da viagem, prende-se com a observação quase imediata de que este seria um tema fulcral do romance ou seria mesmo a chave para a compreensão mais profunda do entretecer da narrativa e, principalmente, da natureza das suas personagens.

Considerando os escritos de Mia Couto, observamos que este escritor se investe amiúde de um papel de historiador, folclorista, antropólogo, sociólogo, filólogo e hermeneuta, fazendo da sua literatura um lugar de problematização de diferentes questões, sendo provavelmente por isso considerado um dos escritores mais relevantes em Moçambique. Sendo um dos autores que insiste em trazer a tradição oral para as suas obras, julgamos pertinente discorrer um pouco sobre a questão da oralidade e da escrita e de como é construído esse diálogo.

Nota-se em diversas obras da literatura africana e também na literatura moçambicana, a existência do tópico da viagem, que se baseia em relatos de viagens ou ainda mais precisamente na fuga da realidade, numa espécie de busca de identidade. A obra em estudo é primordialmente um romance sobre os efeitos da guerra no seu povo, mas é também sobre a capacidade de sonhar e de contar e partilhar o sonho. A viagem, nas suas mais diversas manifestações, está presente e acompanha-nos desde o início até o fim da obra, e constatamos não raras vezes que sonhar é aqui também um tipo de viagem, um dos mais eficientes na fuga da dura realidade da guerra.

A viagem nasce da capacidade de imaginar e de criar, tanto para conhecer o “outro” e os seus costumes, valores, e tradições, como também e ainda, através duma viagem virtual, só pelo uso da memória ou da imaginação, viajar pela memória de um lado para outro, de um país para outro, seja motivado pela saudade daquele país, ou simplesmente para escapar ao quotidiano. Ao longo da história, a viagem ganhou na literatura praticamente a autonomia de um género literário, sendo que há obras em que é inequivocamente o elemento essencial e é através dele que conseguimos compreender a identidade do outro e também a nossa, noutra perspetiva.

Assim, neste contexto, consideramos o conceito de viagem estreitamente ligado à questão de identidade, principalmente no romance de Mia Couto em questão, pois a maior parte das personagens viajam em busca de si própria ou em busca de uma realidade melhor, em alternativa à guerra. Tal como a personagem Kindzu, quando viaja pelo mar, já se vai tornando parte dele – “no mar, serás mar. E era: eu me peixava, cumprindo sentença.” (TS, 2008: 41) – sendo o processo da viagem uma espécie de dispositivo transformador da pessoa, reconfigurando-a aos poucos. Deste modo julgamos pertinente refletir oportunamente sobre a questão da identidade e de nação para posteriormente melhor entretecermos os conceitos com as viagens narrativas de *Terra Sonâmbula*. Na verdade, o próprio título já traz em si a ideia de viagem: a terra move-se durante a noite, foge lentamente dos horrores que a guerra a faz testemunhar.

O estudo das literaturas africanas, mesmo hoje em dia, ainda continua a ser um campo com muito por descobrir e estudar. Como sublinha Ana Mafalda Leite, no seu livro *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*, “embora se saiba que há material literário por desbravar, e pesquisa aturada a fazer, a fim de se repor um enquadramento cronológico do surgimento desta literatura, tal trabalho ainda não foi realizado.” (LEITE, 2003: 33). Durante os treze anos que passaram desde as palavras da ensaísta houve obviamente um desenvolvimento nos estudos africanos, contudo, ainda há muito por fazer, principalmente porque o início dos estudos nesta área, devido a inúmeras circunstâncias, foi tardio.

Em termos de estudos sobre a literatura moçambicana em geral e sobre o escritor Mia Couto em particular, desejamos apontar aqueles que nos orientaram no nosso trabalho, simultaneamente como fortuna crítica e inspiração.

Em primeiro lugar salientamos os estudos de Ana Mafalda Leite que, além de contemplarem a literatura moçambicana em geral, focaram muito a questão da presença da

tradição oral na escrita (1998), bem como a questão da viagem no romance de Mia Couto (2003). Na área da literatura moçambicana incontornável é também a investigação de Fátima Mendonça (1989) que intenta a sistematização de uma das primeiras histórias da literatura do país e, por sua vez, de Maria Fernanda Afonso (2004) que incide sobre o conto moçambicano no período do pós-colonialismo.

Importante também foi a investigação de Fernanda Cavacas especificamente sobre a linguagem e a singularidade da escrita de Mia Couto, nomeadamente nos aspetos da recriação vocabular e na desconstrução de provérbios e ditos tradicionais.

No sentido ainda dos estudos específicos sobre Mia Couto ou/e sobre *Terra Sonâmbula*, apontamos o trabalho de Peron Rios (2007), no Brasil, em que desfia todas as temáticas entretecidas no interior do romance numa análise literária bastante apurada; bem como, mais recentemente, o de Bianca Rodrigues Bratkowski (2013) que incide precisamente sobre a questão da memória e da identidade na obra do autor. Em sentido semelhante, Gilberto Matusse (1993) estuda a forma como é construída a imagem de Moçambique nas obras de Mia Couto, Ungulani Ba Ka Khosa e José Craveirinha. Mais recentemente, consideramos também essencial a obra de Petar Petrov (2014), *O projeto literário de Mia Couto*, que incide sobre aspetos estilísticos e temáticos do autor moçambicano, tanto comparativa como analiticamente.

Sobre a temática da viagem, por sua vez, seguimos sobretudo os trabalhos liderados por Fernando Cristóvão, que compila a investigação de vários historiadores, professores e estudantes de literatura sobre o tema abarcando uma ampla cronologia, desde os exploradores da Idade Média até à "novíssima" literatura de viagens do século XXI (2010). Nas várias publicações sobre a temática que coordenou, Cristóvão privilegiou as literaturas da lusofonia, conceito que ajudou a construir e a estudar. Ainda sobre o tópico da viagem, consideramos igualmente os trabalhos ensaísticos de Helena Lefebvre (1989) e de François Moureau (1986), por exemplo. Numa perspetiva analítica da presença da viagem na literatura ao longo dos tempos consideramos também o estudo de Maria Alzira Seixo (1998), *Poéticas da viagem na literatura*.

Em termos de planificação da nossa dissertação, a estrutura estará dividida em duas grandes partes, que se subdividem em quatro capítulos e respetivos subpontos. No que concerne à primeira parte, o primeiro capítulo desta dissertação será dedicado a uma contextualização histórico-literária da literatura africana de língua portuguesa em geral e da moçambicana em particular, abrindo espaço à reflexão sobre as suas especificidades. Nesse

sentido, haverá lugar para a análise de alguns conceitos como nação e identidade, que julgamos importantes e pertinentes no sentido do enquadramento da obra que escolhemos para o nosso trabalho. Dedicaremos igualmente a nossa atenção nesta parte, já no segundo capítulo, ao autor objeto do nosso estudo, Mia Couto, elaborando uma resenha biográfica e literária de modo a sublinhar os aspetos que consideramos mais pertinentes. A nossa atenção recairá com maior preponderância nas questões da linguagem – marca peculiar de Mia Couto – bem como nas temáticas usualmente escolhidas e na sua relação com a tradição cultural de Moçambique.

A questão de esta primeira parte da dissertação ser dedicada a uma desenvolvida contextualização do objeto de estudo, ou seja, às literaturas africanas de língua portuguesa em geral e à literatura moçambicana em particular, deve-se ao facto de este estudo constituir o resultado, também para nós, de uma primeira digressão aprofundada por estas literaturas e, por isso, sentimos a necessidade de espelhar esse percurso no decorrer e organização deste trabalho. Será neste sentido que surge a primeira parte, inteiramente dedicada a uma introdução ao estudo da literatura moçambicana, em que salientamos questões importantes como o período colonial, a identidade, o processo de independência e dos conflitos civis em Moçambique, bem como o reflexo destes eventos na literatura e, por fim, as particularidades da escrita de Mia Couto.

A segunda parte, por sua vez, debruçar-se-á sobre o tema da viagem na literatura, primeiro como tópico literário (género ou subgénero?), depois especificamente estudando a sua presença plurissignificativa na obra *Terra Sonâmbula*. A questão da literatura de viagens – ou a viagem na literatura? – será abordada contemplando inevitavelmente a polémica que geralmente se constrói à sua volta. Tentaremos sobretudo compreender as várias perspetivas da viagem, com todas as suas variantes circunstanciais e culturais, para deste modo melhor analisar a questão da viagem no romance. Já dentro da narrativa, tentaremos estabelecer os vários vetores relacionados com esta temática que atravessam o romance, no intento de os descrever e analisar tendo em vista uma renovada interpretação literária do texto.

Em suma, partindo do geral para o particular, tentamos estabelecer um percurso pela literatura moçambicana, centrando-nos na obra de Mia Couto e embarcando nas viagens narrativas habilmente conduzidas pelo escritor, que se entrecem e complementam, construindo assim a nossa própria viagem – uma vez que este percurso de investigação é também uma espécie de diário de bordo.

1.^a PARTE

**As literaturas africanas de língua portuguesa,
Moçambique e Mia Couto**

Capítulo 1:

A Literatura Moçambicana no panorama das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa.

1. Literaturas Africanas em países de língua portuguesa.

A situação real, concreta, da literatura no tempo colonial era a de uma comunicabilidade problemática, em língua portuguesa. Se fosse escrita numa língua regional, limitar-se-ia a um universo ainda mais restritivo, praticamente nulo, pois poucos estavam aptos a ler nessa língua (...) As literaturas africanas de língua portuguesa emergem no colonialismo, pela sua prática instituindo-se de imediato, contra os conceitos de literatura “colonial”, “ultramarina” ou portuguesa de África.

Pires Laranjeira

As literaturas; moçambicana, angolana, cabo-verdiana, guineense e santomense foram uma via privilegiada e forma de luta pela libertação contra o colonialismo português. Atualmente podemos falar de um interesse geral reforçado pelo universo destas literaturas específicas.

A literatura africana é uma produção que também se faz em língua portuguesa, sendo muito rica e variada. Trata-se de uma visão do mundo que foi concretizada em dada altura por via da língua de colonização, sendo o português um evidente protagonista nos países já citados. Por via destas características, é uma literatura que relata a vida na altura do colonialismo e pós-colonialismo – na voz dos próprios africanos – e que não se preocupa apenas em mobilizar o sentimento do leitor, mas também a sua consciência.

Esta literatura é um resultado direto e inequívoco de uma estratégia de hegemonização europeia, consolidada nos processos históricos do colonialismo, que se traduziu na divisão do continente africano segundo os interesses europeus, sem qualquer respeito pelas tradições culturais que o povo africano já possuía. O interesse estrangeiro em África deu-se porque este era e é um espaço geográfico com recursos determinantes para os países dominantes ocidentais.

A língua do colonizador, neste caso o português, serviu um processo histórico que acabou por estar em conflito com o percurso rumo à independência do colonizado. Serviu acima de tudo a negação do *outro* enquanto pessoa, negação em todos os sentidos: negação cultural, negação sentimental, negação histórica e mesmo negação da consciência nacional, como nos adianta Manuel Ferreira.

O colonialismo nega ou reprime a cultura autóctone e obriga à cultura metropolitana. Altera os hábitos sociais, intervém na culinária, no vestuário, no sistema agrícola, no regime de propriedade, na habitação, no sistema jurídico, na ordem social milenariamente estabelecida, impõe novos padrões de cultura e substitui a língua. O colonialismo, de caso pensado ou por força do seu sistema interno, despersonaliza o colonizado, deprime-o, destrói-lhe a imagem que ele forma do seu universo singular, coisifica-o e não lhe permite que ele se torne sujeito de história. Cria-lhe o complexo de inferioridade em relação à sua cultura, deforma-o, aniquila-o como cidadão africano (FERREIRA, 1989:29).

O colonialismo construiu sempre um universo diferente e divergente do universo de origem. Ainda assim, a cultura autóctone funcionou como uma arma contra o colonialismo, um ativo da luta anticolonial, porque fomenta a identidade da população e, claro está, também o movimento da sua libertação.

A cultura do povo africano foi obviamente assimilada pelo colonialismo português. Existe, de forma evidente, um traço carregado deixado pelos europeus, tanto no sistema político como no social, traço esse também presente na língua, nos mitos e em alguns costumes. Com esta influência, os países colonizados sofrem transformações transversais na sua cultura, nomeadamente na gastronomia, na arquitetura ou no vestuário. Com efeito muita coisa mudou na vida social e cultural, mas isso não significa a substituição absoluta do que é africano pelo europeu. Efetivamente não podemos negar que é uma sociedade das colónias europeias, porém nunca deixa de ser uma sociedade africana. O povo africano tentou preservar a sua cultura tanto quanto possível, porque preservar a cultura significa preservar a identidade e almejar a sua liberdade.

Um dos elementos de resistência e de libertação foi precisamente a resiliência da cultura manifestada nomeadamente na tradição oral em contraponto com o novo paradigma europeu, em que a palavra escrita tem um valor maior. Torna-se uma arma poderosa na libertação da colonização e simultaneamente fonte de inspiração para o escritor africano.

Podemos dizer que as literaturas africanas de língua portuguesa são literaturas da resistência e do combate, da resistência de uma certa cultura, valores e costumes distintos e originais. Por essa razão, encontramos muitas vezes o escritor africano – neste caso

pertencente à literatura africana de língua portuguesa – a refletir sobre a sua terra, a exprimir repúdio em relação ao colonizador e a proteger a sua pátria e a sua nação.

Com a escrita as vozes dos colonizados conseguiram lutar por um espaço de liberdade, na busca de mostrar uma face da identidade do africano lutador que é capaz de escrever a sua própria história. São vozes que transmitiram sofrimentos concretos dum povo escravizado, que revelam um mundo excluído, esquecido, omitido, enfim, colonizado. A escrita foi sempre uma arma, quer nos romances, contos ou poesias, embora seja a poesia o género paradigmático da crítica e da revolta.

Segundo Manuel Ferreira no seu livro *O discurso no percurso africano I* (1989), o escritor da literatura africana passou por momentos diferentes para atingir uma independência, e também para chegar a uma literatura independente das outras. Passamos a transcrever essas etapas.

Momento primeiro: o escritor africano encontra-se em estado quase absoluto de alienação, incapaz de se libertar dos modelos europeus. É como se fora puro acidente os seus textos terem sido escritos em África, pois podê-lo-iam ter sido na Europa por qualquer escritor europeu ou não.

Momento segundo: apesar de um determinado grau de alienação, os escritores ganham, porém, a percepção de um certo regionalismo e o discurso acusa já alguma influência do meio social, geográfico e cultural em que estão inseridos e a enunciação vive já dos primeiros sinais de sentimentos nacional.

Momento terceiro: o escritor, após ter adquirido a consciência da sua condição de colonizado, liberta-se completamente da alienação e a sua prática literária cria a sua razão de ser na expressão das raízes profundas da realidade social nacional entendida dialeticamente.

Momento quarto: com a independência nacional é de todo eliminada a dependência dos escritores africanos e reconstituída a sua plena individualidade. Dir-se-á, no entanto, que os textos dos poetas integrados na guerrilha se confundem, por vezes, com os escritores após a independência nacional. (FERREIRA, 1989:35)

Um dos papéis da literatura africana é a afirmação de que há um continente que se chama África e de que existe uma cultura africana. É uma literatura baseada na colonização e na descolonização, na luta pela liberdade e no sonho de uma identidade que representa o povo africano com a sua cultura e valores. Essa literatura, principalmente a de língua portuguesa, mostra que África não é um continente subordinado ou subalterno. Apesar de o povo africano ter sido tratado desrespeitosamente, conseguiu construir de novo a sua cultura, a sua identidade e recuperar a sua voz e o seu espaço.

A inspiração do autor da literatura africana de língua portuguesa veio muito através da tradição oral. A oralidade tem um papel muito importante na produção e na escrita¹ em geral, mas na produção africana existe uma necessidade imperiosa de a utilizar. Quando o escritor africano busca inspiração na oralidade, significa que fomenta a procura de práticas culturais que têm relação com a sua terra, narrativas e contos que têm relação com a nação, com a história. Guardar a oralidade na escrita é um argumento para diluir o traço do colonizador e assim construir uma referência africana, mostrando também que nenhuma tradição pode ser esquecida ou pode morrer, mas que se pode transformar numa herança traduzida e incorporada na literatura. Tem acima de tudo uma função pedagógica de transmissão dos valores do povo do continente africano, sendo também uma forma de preservar a mesma cultura, pois a oralidade é criação de uma comunidade e não só de um indivíduo. A sua influência na escrita não se resume em transmitir o que se ouve mas acaba também por moldar a língua, o léxico, a sintaxe, que são fatores primordiais na oralidade escrita, e têm que ser assimiladas pelas próprias palavras que contribuem para a linguagem viva através dum texto literário. Assim permitindo ao leitor, com outros códigos sociais e culturais, compreender e aceder a um perfil de um certo povo, pois este tipo de texto é o espelho visível, rico e vivo de qualquer sociedade. A literatura africana vive indelevelmente da dinâmica entre a oralidade e a escrita.

Segundo Ana Mafalda Leite no seu livro *Oralidades & escritas nas literaturas africanas* (1998), a oralidade representa a tradição e é um instrumento interessante na escrita africana, a sua utilização é uma marca textual de africanidade. A autora considera que a escrita é muitas vezes um trabalho transformativo sobre a oralidade e, simultaneamente, de manutenção da cultura, e deste modo se tornou um aspeto comum da escrita africana, que incorpora as tradições orais. É verdade que a escrita é em língua portuguesa e está por isso conotada com um contexto literário europeu, mas, para além da forma, prevalece o conteúdo, produto real da oralidade e da cultura africanas.

Um dos pressupostos geralmente aceites e tidos como base de discussão da proeminência da oralidade africana é a inexistência da escrita antes do contacto com os europeus (...) O reconhecimento e ideia de que a literatura africana moderna nasce a partir da introdução da escrita em África pelos europeus levou a uma curiosa dicotomia no discurso crítico: a escrita é europeia, a oralidade é africana. E a quilo que é um fenómeno accidental passa a ser encarado como um fenómeno essencial. Ou seja, a “natureza” cultural africana é oral; são os europeus

¹ Sobre a questão do reflexo da oralidade e da tradição popular na escrita, como afirmação cultural e marca de identidade, vide MATUSSE, 1993: 100-125.

que vieram perturbar este estado “natural” e adâmico (...) A oralidade é também uma atitude perante a realidade e não a ausência de uma habilidade.
(LEITE, 1998: 15-16)

A oralidade é uma das características mais particulares em África e por isso o desligamento ou a separação entre a literatura africana e a tradição oral é um processo quase impossível. A componente da oralidade em África é consequência da história e da cultura e a sua integração provoca uma beleza e um toque mágico. A primeira transmissão de qualquer conhecimento humano foi, e ainda é, por meio oral, e posteriormente – só depois de uma aprendizagem – através da expressão escrita.

Em suma, a questão das literaturas africanas é muito complexa e suscita variadas questões que aqui não têm cabimento. No entanto, importa sublinhar que, da mesma forma que a literatura contém em si elementos culturais da tradição africana, que subsistiram apesar do ímpeto uniformizador da colonização, vive também da memória² recente dos efeitos dessa mesma colonização e resulta enfim dessa simbiose entre o que era África antes e o que foi depois da presença colonizadora.

2. A Literatura Moçambicana

2.1. História

Uma literatura não se faz por vontade de uns quantos, mercê desta ou daquela ideologia, deste ou daquele partido político. Ela vai-se fazendo a si mesma, num evoluir não programado, mas resultante de condições que forem surgindo e que permitam o aparecimento de autênticos escritores, que a irão criando e desenvolvendo, até atingir uma maturidade, permitindo-lhe ser reconhecida como individualidade.

Orlando de Albuquerque e José Ferraz Motta

A questão da história da literatura moçambicana é algo ainda em gestação e, tal como as restantes histórias da literatura africana de língua portuguesa, enquadra-se na

² “A especificidade de cada uma das literaturas nacionais radica também nessa memória, por enquanto ainda só parcialmente visível, do século XIX. Por outro lado, o surgimento das literaturas africanas é em simultâneo momento de (in)definição, de partilha e de ruptura com a literatura do país colonizador; verificar as épocas em que as fronteiras ainda se tocam, ou há partilha simultânea de autores por duas literaturas” (LEITE, 2003: 35).

estrutura e complexidade maiores das literaturas coloniais³. Não é nosso intuito, neste estudo, enveredar pela problemática colonial, mas antes dar um panorama geral da literatura de Moçambique desde a sua suposta génese até aos dias da publicação do romance objeto da nossa análise, a década de 90 do século XX.

Antes de expormos as fases mais importantes na evolução da literatura moçambicana, é conveniente apresentar um quadro cronológico e histórico. Os primeiros a escrever sobre Moçambique não foram moçambicanos, por isso os primeiros registos que falam sobre a geografia e os costumes não são considerados como produções moçambicanas, mas sim como produções relacionadas com Moçambique⁴.

Anteriormente à chegada de Vasco da Gama à ilha de Moçambique, foram os árabes e os comerciantes índios e chineses que controlaram esta zona do continente africano através dos mercados, onde comercializavam produtos como especiarias, arroz ou tapeçarias. Posteriormente, com a expansão portuguesa⁵, todos estes povos perderam o domínio em proveito dos portugueses.

O primeiro período do colonialismo português em Moçambique durou desde 1497-8 até 1864, o começo da fase pré-colonial. Na época da expansão os cronistas não falavam de Moçambique como um país africano ou ainda com esse nome “Moçambique”, mas consideravam esse território como parte da Índia⁶. Podemos dizer que foi nesta conjuntura que foi dado o primeiro passo para a literatura africana de expressão portuguesa,

³ Ana Mafalda Leite, no seu livro *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais* elabora um ponto da questão, principalmente nas páginas 30 a 36. (LEITE, 2003: 30-36).

⁴ Sobre a questão da identidade nacional em África em geral e Moçambique em Particular *vide* GRAÇA (2005) e RODRIGUEZ (1994).

⁵ A expansão portuguesa foi um conjunto de conquistas executadas pelos portugueses em viagens marítimas. 1415 é o ano da primeira conquista portuguesa em África, mais precisamente Ceuta, no Norte de África – Marrocos. As outras conquistas ao longo da costa ocidental de África começaram em 1445 com Cabo Verde até o último ponto da costa: o Cabo da Boa Esperança em 1488. Moçambique fez naturalmente parte destas conquistas portuguesas, logo em 1497, marcando esta data o início do colonialismo português, mas com fases diferentes e motivos de conquista também diferentes. Cf. THOMAZ, 1998.

⁶ “Desde a chegada dos portugueses ao porto de Sofala, em 1505, até meados do século XVIII, Moçambique foi governado pelo vice-rei da Índia Portuguesa. E, ao longo dos séculos, a sua economia caiu primeiro sob a administração do leste e depois sob a influência dos territórios anglófonos vizinhos: a África do Sul e as duas Rodésias (hoje Zâmbia e Zimbabwe). Estes factores históricos, juntamente com o período e os padrões da colonização de Moçambique, contribuíram para natureza da cultura aculturada que começava a emergir, no fim do século XIX, na Beira e, particularmente, em Lourenço Marques.” (HAMILTON, 1984: 11).

através dos relatos dos passageiros das naus da rota da Índia e, posteriormente, dos exploradores do território africano.

O surgimento e o sucesso da literatura moçambicana conheceu diversos períodos. O primeiro período é relativo à fase do nascimento, como Pires Laranjeira chamou é a fase da “Incipiência” (LARANJEIRA, 1995), entre 1925 e 1945, período em que há uma ausência de atividades culturais e literárias, mas em que predomina o jornalismo com algumas manifestações importantes na área da crónica como é o caso de João Albasini.

Uma segunda fase surge nos anos 40 com a publicação da obra de Rui de Noronha (1946) – “A voz de Rui de Noronha ‘a clamar no deserto’ destaca o isolamento do africano ‘educado’ nos anos 30 e 40” (HAMILTON, 1984 – II: 15). Rui Knopfli considerou esta segunda fase uma espécie de corte com o que se havia feito anteriormente, o poeta e crítico “propõe a data 1947 como momento de rutura com o período anterior” (MENDONÇA, 1989: 36). Na verdade, esse período entre 1945 e 1964 veio como um novo começo, uma produção de uma nova literatura moçambicana que veio também acompanhada por um novo período histórico.

O início desta fase acompanha o final da segunda guerra mundial, um período agitado em comparação com o anterior. Dentro das características que marcaram mais essa fase terá sido, sem dúvida, a revolta latente na escrita, sendo que neste momento terá começado a crítica colonial nos escritos moçambicanos.

As inter-relações económicas, sociais e culturais entre os colonizadores e os colonizados constituem o ónus da prova de toda a produção literária, situe-se ela ou não na problemática específica do homem negro porque, em última análise, tal problemática era também a do homem branco. (HAMILTON, 1984 – II: 19).

As produções dessa época deixavam perceber a recusa e a rejeição do povo moçambicano pelo colonialismo, começando a surgir a visão africana. O aparecimento de novas figuras na área da literatura, foi simultâneo: novos escritores longe das lides políticas, mas que à sua maneira lutaram pela libertação do estado moçambicano, como por exemplo Luís Bernardo Honwana – especialmente com *Nós matamos o cão tinhoso*⁷ (1964). De certa

⁷ Segundo a maioria das interpretações, a figura do “Cão Tinhoso” pode ser comparada simbolicamente ao colonialismo. O livro compila histórias para crianças com uma moral para adultos, recuperando desta forma os elementos da tradição oral. Sobre esta e outras interpretações da obra, bem como reflexões sobre a sua importância para a literatura moçambicana, vide LEITE (2010); LEPECKI (1987) e MATA (1987).

forma é possível caracterizar este período como o início do sucesso da literatura moçambicana. Na mesma altura, quando se começa a escrever e a ler uma literatura de revolta ao contrário dos dois períodos passados, é fundada a FRELIMO (1962) e alguns dos seus militantes iniciam a sua própria produção literária, participando deste modo direta e indiretamente na luta pela libertação do país. Assim, na década de 1960 constitui-se como uma confirmação da vontade da libertação nacional confirmada nas produções literárias e artísticas.

O período seguinte entre 1964 e 1975 é a fase que coincide com a independência do país, com o progresso das produções literárias e também o avanço da cultura e do país. A eclosão duma edição da Frelimo juntamente com um primeiro volume de poesia de combate em 1974, contribui para a supremacia da poesia como “género mais apropriado para cantar o sonho da construção de um país” (COUTO, 1999: 8), sobretudo a poesia de José Craveirinha com o livro *Karingana ua Karingana* (1974). Pires Laranjeira designou essa fase da evolução da literatura moçambicana de período de “Desenvolvimento”: “criar muitos intelectuais, escritores e artistas com uma identidade nacional indefinida, vacilante ou dupla, escritores que passam a sentir-se moçambicanos e/ ou portugueses (...) Outros ficarão no Índico, assumido sem reservas a cidadania moçambicana” (LARANJEIRA, 1995: 262).

A última fase é já o período após a independência, entre 1975 e 1992, o período de “Consolidação”. Segundo Pires Laranjeira esse período trata a construção do país e de uma literatura independentes e houve a divulgação de muitas obras que tinham sido proibidas e censuradas. A partir daí, o escritor moçambicano conseguiu finalmente a liberdade para se exprimir e escrever. Foi nessa altura também que surgiu a obra de Mia Couto, *Terra Sonâmbula*, e a partir dessa época que a estrela do autor começou a brilhar até aos dias de hoje.

Resumidamente, podemos dizer que a história de Moçambique passou por três etapas muito importantes: a primeira é o pré-colonialismo, a segunda o colonialismo e a terceira o pós-colonialismo. Relativamente à literatura, caminhou a par destas etapas, mas com algumas especificidades, nomeadamente no que diz respeito à literatura mais politicamente comprometida.

Tal como se observa em outras situações coloniais, houve em Moçambique três fases principais na formação de uma literatura aculturada produzida por elementos da burguesia indígena e multirracial, que se consideravam moçambicanos e não súbditos do Império Português. Depois dos primeiros momentos em que reinava a

reivindicação cultural e racial, veio o protesto, no início mais reformista do que revolucionário. Mas inevitavelmente, o protesto, impelido pelas realidades históricas locais e globais, conduziu à militância revolucionária e, portanto, à literatura política e combativa. (HAMILTON, 1984 – II: 50)

Principalmente a partir do final da II Guerra Mundial, os moçambicanos lutaram pela sua liberdade de todas as formas possíveis. A sua independência chegou em 1975. Um dos organismos mais icónicos da luta pela independência em Moçambique é o movimento FRELIMO “Frente de Libertação de Moçambique”. Esta organização foi oficialmente fundada em 1962 pela luta de libertação nacional sob o comando de Eduardo Mondlane, que foi considerado como a voz de povo moçambicano e essa voz esteve patente em muitas produções literárias de que foi autor. Acabou por morrer em 1969, sendo Samora Machel nomeado para o substituir. Machel foi um líder exemplar para muitos e conseguiu atingir muitos objetivos interessantes na vida social e económica do país, por tudo isso foi nomeado para o cargo do primeiro presidente da República de Moçambique em 1975.

Machel tornou-se uma figura de proa do grupo, atraindo o apoio de vários homens cultos do país e do estrangeiro (...) Animado pelo sonho de fazer uma revolução agrícola que desenvolvesse o interior do país (...) Samora Machel queria implicar toda a população na construção do país. Atribuindo uma grande importância à emancipação das mulheres, bate-se contra a prostituição e a poligamia, considerando esta como uma forma de exploração do trabalho feminino. Apesar da falta de professores, providencia um combate contra o analfabetismo das populações – alunos das classes mais avançadas ensinavam os outros e, pela primeira vez, as crianças aprendem a língua portuguesa a partir de autores moçambicanos (...) A sua utopia era querer construir uma sociedade de abundância, instruída e sem privilégios de raças (AFONSO, 2004: 26-27).

Logo depois da independência, surgiram outros movimentos como a RENAMO (Resistência Nacional de Moçambique) cujos objetivos adversos à FRELIMO contribuíram para o arrastamento do país para uma situação de conflito civil, que só terminou em 1992 com um processo eleitoral que formou um governo e trouxe finalmente a paz. A ação da obra estudada nesta tese (*Terra Sonâmbula*) passa-se tanto durante a guerra civil como no pós-guerra.

A literatura, como arte de comunicação e liberdade, também auxiliou no processo da independência. As produções moçambicanas da altura (sobretudo de pós-independência) são literaturas inspiradas na realidade do país, mas também nas tradições, que trazem sempre consigo um censo crítico para o conteúdo das obras – crítica da corrupção e do sistema colonial. Na verdade, é possível dizer que a crítica da sociedade foi o principal objetivo dos

escritores naquela época. Apesar da insurreição dos escritores encontramos igualmente nos seus escritos um lado onde cultivam a esperança, onde abrem uma janela para ver um futuro melhor e dias melhores. O romance moçambicano não representa só o escritor, mas representa sobretudo toda uma nação, toda uma cultura e uma crença num mundo melhor.

A recuperação da africanidade não foi fácil para os africanos depois de ser tão mitigada pelo colonizador, nem foi fácil resgatar de novo as suas religiões, costumes e valores. A literatura efetivamente ajudou na independência, porque a literatura tentou recuperar e preservar as tradições de Moçambique, sendo que a oralidade é uma das mais importantes.

A história da literatura moçambicana não pode ser resumida em algumas páginas, é todo um percurso comprometido com a sua história e com a sua idiossincrasia. Contudo, desejamos acima de tudo sublinhar que a literatura moçambicana foi e é muito importante para a cultura do país tendo simultaneamente influenciado a política e o processo de independência e libertação do país.

A literatura tem desempenhado, sem dúvida, um papel muito importante na construção da identidade nacional moçambicana. Os escritores da primeira geração identificaram-se como o movimento de libertação de Frelimo e acreditaram inabalavelmente no novo projecto de sociedade que ele propunha. Comprometeram-se pela palavra com o combate anticolonial e vários conheceram o exílio e a prisão (...). Os escritores moçambicanos acreditam que a literatura funciona como uma pedra angular na construção da identidade nacional, (AFONSO, 2004: 34-35).

2.2. A identidade na literatura moçambicana

To know who I am is a species of knowing where I stand. My identity is defined by the commitments and identifications which provide the frame or horizon within which I can try to determine from case to case what is good, or valuable, or what ought to be done, or what I endorse or oppose. In other words, it is the horizon within which I am capable of taking a stand.

Charles Taylor

A identidade representa para cada pessoa algo diferente, mas no final toda a gente se une em torno de algumas definições mais evidentes: como por exemplo, a defesa de cada indivíduo, a autoconsciência da vida cultural e social – o que não é considerado estável, mas

muda dependendo da transformação da realidade – enfim, a marca cultural, histórica e civilizacional de um povo ou de um indivíduo. Os princípios da identidade têm de ser compatíveis com as exigências do pensamento jurídico e político do país, com a lei da cidadania ou com um critério fundamental baseado na realização da igualdade, isto é, a identidade tem que refletir a realidade⁸. Por outro lado, temos a identidade do indivíduo e temos a identidade nacional, enquanto esta se define pela soma dos recursos e traços e características comuns que distinguem uma nação em particular ou uma certa sociedade, e que constituem o núcleo da sua existência, aquela apoia-se em pilares bastante mais subjetivos, como veremos adiante.

A identidade é uma consciência de si mesmo e do que o rodeia, pode mudar de um país para outro, porque uma identidade é uma pertença a um certo lugar, a certa cultura certos valores, tradições ou história. Assim, a identidade não quer dizer só a nacionalidade ou o que está escrito nos documentos, mas também a maneira de pensar, de comer, de vestir, todos esses conceitos constituem a identidade do indivíduo. O modo de vestir, de falar, a música, a religião, as tradições, esses traços marcam tanto a pessoa em particular como um povo em geral, e facilitam o reconhecimento da pertença dum pessoa. É importante igualmente sublinhar a existência de uma identidade social⁹, que liga vários indivíduos ou grupos de um determinado país em redor de um denominador comum.

A identidade, como foi supracitada, é um conjunto de características de um indivíduo (grupo ou comunidade), que o define e o torna diferente do seu semelhante. Em primeiro lugar, a identidade de qualquer pessoa é constituída pelos seus próprios valores, costumes e ideias, em seguida é construída também pelo ambiente onde cresceu e, por último, pela sociedade onde está inserido. Do mesmo modo, são estes elementos que marcam um escritor e determinam a sua própria identidade, fator que tem muita influência nos seus escritos.

Na verdade, os autores de ficção têm a necessidade de construir várias identidades dentro de si, que exploram as diferentes personagens. Esta espécie de identidade fictícia é apresentada nas produções literárias africanas, onde qualquer escritor africano, moçambicano em particular, sente a mesma coisa que o outro, sobretudo se viveram ambos

⁸ Cf. FONSECA, 2006.

⁹ Segundo Tojfel (1974: 65-93), a identidade social “Está associada ao conhecimento da pertença aos grupos sociais e ao significado emocional e avaliativo dessa pertença” e pode ser definida pelo conjunto de autodefinições em termos de categorias de pertença grupal.

na época da colonização. Na verdade, apesar de cada um ter as suas particularidades, é normal encontrar uma identidade semelhante, porque cresceram e viveram nos mesmos sofrimentos. A literatura africana de língua portuguesa reflete dois espaços diferentes e duas identidades diferentes. Por um lado temos a realidade, a cultura e a tradição africanas, mas contadas numa outra língua (português), temos portanto também a identidade portuguesa que está presente não só na língua, mas também muitas vezes no espaço. Assim, o escritor moçambicano apresenta ao seu leitor várias faces de uma só identidade – a moçambicana.

As produções africanas de língua portuguesa mostram cada vez mais uma identidade diferente dentro de uma outra: a identidade está sempre em mudança, cada década traz características novas, além da herança antiga, por isso não podemos dizer que há uma identidade única.

Segundo Mia Couto, no seu poema “Identidade”, o outro faz sempre parte da própria vida e ajuda a construir a identidade do “eu”.

Identidade

Preciso ser um outro
para ser eu mesmo

Sou grão de rocha
Sou o vento que a desgasta

Sou pólen sem insecto

Sou areia sustentando
o sexo das árvores

Existo onde me desconheço
aguardando pelo meu passado
ansiando a esperança do futuro

No mundo que combato morro
no mundo por que luto nasço .
(COUTO, 1999: 13)

Seguindo a linha interpretativa do poema, podemos dizer que a identidade moçambicana está sempre ligada a uma outra, ou que está inspirada numa outra. Existe sempre uma identidade que complementa a outra. Assim, como foi referido no poema do Mia Couto, “preciso ser um outro/ para ser eu mesmo” espelhando a necessidade de experienciar a perspectiva do outro. Por outro lado, não podemos negar que é o contacto com os outros que

cria uma diferença nas identidades, quando nos colocamos em contraponto com outra pessoa conhecemos melhor as nossas particularidades.

Os termos identidade e alteridade estão portanto claramente ligados, porque a existência de um indivíduo está sempre em contraponto com a vida de um outro. Esse contacto com o outro é muito importante para a construção da identidade.

Posto isto, o outro representa simplesmente o ‘eu mesmo’, a identidade está sempre ligada com o nosso passado a história e a cultura. Então para a construção da identidade além do outro, precisamos também de ficar ligados ao passado para uma identidade de presente e de futuro.

Hoje em dia porém a globalização estimula a uniformização e tenta eliminar os aspetos mais singulares de cada um desempenhando um papel muito importante na construção da identidade moderna. Contudo, há que contrariar essa tendência e preservar as singularidades de cada povo, porque a identidade nacional guarda o seu lado histórico, e a identidade africana pós-colonial depende muito ainda do lado histórico como vemos referido em várias obras africanas.

2.2.1 O escritor moçambicano e o conceito de nação.

O conceito de nação exprime-se através da confirmação da moçambicanidade. O leitor das produções moçambicanas observa sempre que o elemento da afirmação de nação está presente, acompanhado pelo sentido do nacional. O escritor moçambicano insiste em mostrar a sua identidade, quer seja uma identidade individual ou nacional, o escritor moçambicano ou africano escreve sempre com o orgulho de pertencer àquele continente e à sua nação.

Cada escritor exprime a sua pertença à sua nação de uma maneira diferente. Enquanto alguns escritores dedicam-se a falar sobre os aspetos geográficos de Moçambique, outros preferem focar-se nas tradições, nos valores e na riqueza do país, outros ainda concentram-se nos movimentos políticos que marcaram a história colonial. Não importa

como eles exprimem o seu amor pela nação, mas sim a presença do conceito nas suas produções, que constatamos tanto na poesia como na prosa.

Cada escritor refere nos seus livros as tradições da sua região, mas no final quase todos se reúnem em torno da ideia que há uma só nação. E através dessa afirmação de nação (de uma forma indireta) os escritores atestam tanto a sua própria existência como a de Moçambique.

Como afirma Ana Mafalda Leite no livro *Nação e narrativa pós-colonial I*, o escritor ajuda na construção da nação – “o olhar do escritor é coadjuvante à criação da ideia ‘nação’” (LEITE, 2012: 9). Não só o escritor, mas também a história contribui para a criação de uma nação, pois não é possível construir uma nação sem história – “A história é uma marca relevante na construção da ideia de nação na narrativa pós-colonial (LEITE, 2012: 10).

Entre os vários escritores moçambicanos¹⁰ que abordam a questão da identidade e da nação, seleccionámos José Craveirinha cujos poemas são riquíssimos em abordagens à questão.

Os poemas de Craveirinha – nomeadamente África que aqui destacamos – apresentam vários aspetos relacionados com a nação, tanto em termos encomiásticos como em tom de crítica aos seus aspetos mais negativos. Filho de pai branco e mãe negra, que nasceu em 28 de Maio de 1922, em Lourenço Marques (atualmente Maputo), foi funcionário da Imprensa Nacional e também trabalhou como jornalista. Tendo sido protetor, lutador e defensor da raça negra e de África, sua terra-mãe. Usava a sua poesia, entre outras coisas, como uma arma contra o inimigo e como forma de exprimir a sua visão de África, de Moçambique e da ideia de identidade.

Em meus lábios grossos fermenta
a farinha do sarcasmo que coloniza minha Mãe África
e meus ouvidos não levam ao coração seco

¹⁰ As antologias de Alfredo Margarido e de Eugénio Lisboa/ Jorge de Sena elaboradas nos anos 60 e 70 respetivamente demonstram diferentes abordagens do que seria efetivamente a poesia moçambicana da altura e do que a define. São, de qualquer modo, cada uma à sua maneira, representativas de uma valorização e divulgação da literatura do país. Para resolver a questão dos autores moçambicanos ou não moçambicanos (mas com temática de Moçambique), Russell Hamilton, por sua vez, divide a produção literária em “literatura em Moçambique” e “literatura de Moçambique”.

misturada com o sal dos pensamentos
 a sintaxe anglo-latina de novas palavras.
 (...)

são os filhos dos santos que descobriram a Inquisição
 perverteram de labaredas a crucificada nudez
 da sua Joana D'Arc e agora vêm
 arar os meus campos com charruas 'Made in Germany'
 mas já não ouvem a subtil voz das árvores
 nos ouvidos surdos do espasmo das turbinas
 não lêem nos meus livros de nuvens
 o sinal das cheias e das secas
 e nos seus olhos ofuscados pelos clarões metalúrgicos
 extinguiu-se a eloquente epidérmica beleza de todas
 as cores das flores do universo
 e já não entendem o gorjeio romântico das aves de casta
 instintos de asas em bando nas pistas do éter
 infalíveis e simultâneos bicos trespassando sôfregos
 a infinita côdea impalpável de um céu que não existe.
 (...)

E ergo no equinócio da minha Terra
 o moçambicano rubi do nosso mais belo canto xi-ronga
 e na insólita brancura dos rins da plena Madrugada
 a necessária carícia dos meus dedos selvagens
 é a tácita harmonia de azagaias no cio das raças
 belas como altivos falos de ouro
 erectos no ventre nervoso da noite africana.
 (CRAVEIRINHA, 1980: 15)

Neste poema percebe-se que o poeta tentou determinar uma identidade, com intenção de estabelecer uma cultura africana/ moçambicana. O poema, além de referir a crítica ao colonialismo e à cultura imposta, transparece as influências ocidentais/europeias que levaram a uma espécie de surdez em relação aos apelos da terra-mãe – “já não ouvem a subtil voz das árvores (...) não lêem nos meus livros de nuvens/ o sinal das cheias e das secas.” Esta crítica exprime muito bem a resistência do poeta contra o sistema que o colonizador simboliza.

No que diz respeito a língua, que é destacada também aqui neste poema, apesar da variedade das línguas, ou ainda dos diferentes dialetos das tribos do estado moçambicano – e mesmo que os moçambicanos saibam e reconheçam o valor da língua nacional e dos dialetos – o português permanece como a língua oficial do país, sendo favorecido e privilegiado sobre as outras línguas maternas; porque é a língua da política, língua da educação, língua do poder, do ensino, da cultura e bem evidentemente da literatura. Craveirinha critica a “sintaxe anglo-latina de novas palavras” estranhas para o ouvido

moçambicano, e que por isso não chegam ao coração, habituado a outras sonoridades, como o ronga, por exemplo.

Reparamos, através dos poemas de José Craveirinha, numa denúncia constante do colonialismo bem como a profecia de uma libertação e salvação dos moçambicanos, como exemplifica famoso poema *Grito negro*. Todos os temas abordados por José Craveirinha são de alguma forma satélites do seu universo pessoal, como o tema da infância, das origens, da luta, da guerra ou da escravatura. Este universo pessoal extravasa naturalmente para os aspetos fundamentais da sociedade africana.

Assim, como referimos, mostra nos seus poemas o amor pela sua pátria e o seu orgulho como um cidadão moçambicano, embora às vezes também se rebele contra este país.

De certa forma a sequência cronológica da história de nação está sempre presente em toda a poesia craveirinhiana, Gilberto Matusse defende que a sua poesia deve ser dividida em períodos, o que quer dizer que em cada período os poemas representam uma nação diferente. O primeiro período é o ‘nação pré-colonial’; o segundo da ‘nação colonial’; e o terceiro é o do pós-colonialismo ou como ele preferiu chamar ‘nação pós- independência’, e nessa última fase temos duas etapas a primeira é a da ‘utopia’ e a outra a da ‘experiência’. Cada uma destas últimas fases caracteriza-se por diferentes peculiaridades: a primeira é assinalada por um sentimento de orgulho e de exaltação, enquanto na segunda, encontramos mais uma sensação de ansiedade. Cada um dos períodos se caracteriza por diferentes imagens de nação:

A nação pré-colonial (...), e sempre como uma evocação de um tempo subjetivo, induzida por alguma circunstância ou estado ligados cronologicamente ao momento da nação colonial. Assim, a nação colonial funciona como um espécie de narrativa primária de que aquela é subsidiária ou variação em forma de anacronia, para usar uma linguagem genettiana. O mundo pré-colonial eufórico, configura-se como uma nostálgica alternativa à disforia do mundo atual (...)**A nação colonial**, apresenta-se como a referência primária, da qual os outros dois períodos são variações anacrónicas. A nação e as personagens típicas que a representam vivem numa condição marginal (...) **A nação pós-independência**, ‘**a nação como utopia**’ ela se institui como uma prolepse que se constrói a partir de uma narrativa primária encerrada no âmbito temporal colonial. Fase da euforia. (...) ‘**A nação como experiência**’ a experiência de um novo contexto. Desta fase existe pouca produção publicada, período do mesmo olhar crítico e desconfiado que sempre caracterizou a sua obra. (MATUSSE, 2012: 75-77-83-84).

Escolhemos dois poemas que simbolizam as diferentes etapas da construção da nação, a partir deles são notórias as diferentes sensações do autor e também, como se viu, a imagem da nação em cada uma das épocas.

O primeiro poema escolhido intitula-se “poema do futuro cidadão”. A partir do título já é possível perceber que o autor acredita numa futura cidadania, acredita que um dia vai pertencer a uma nação, que ainda não existe mas que está em gestação, e tem certeza que um dia irá ser construída. Craveirinha transmite uma mensagem através deste poema, a de que há sempre um amor para partilhar com os outros cidadãos da mesma nação. Podemos mesmo dizer que este poema reflete a época que Matusse chamou de “nação colonial”, onde o cidadão moçambicano se perdeu na busca de estabilidade do país e da sua verdadeira nação.

Vim de qualquer parte
de uma nação que ainda não existe
vim e estou aqui

Não nasci apenas eu nem tu
nem nenhum outro ...
mas irmãos.

Mas tenho amor para dar as mãos cheias
Amor do que sou
e nada mais.

E tenho no coração
gritos que não são meus somente
porque venho de um país que ainda não existe.”

Ah! Tenho amor a todos para dar
do que sou
Eu!
Homem qualquer
Cidadão de uma nação que ainda não existe.
(CRAVEIRINHA, 1980:18).

Num outro poema do mesmo livro “Xigubo”, podemos considerar um poema que exprime a época colonial e a pós-colonial, onde Craveirinha exprime a sua raiva pelo estado, e aponta-o como responsável pelo que estava a acontecer ao país e sobretudo aos inocentes que morriam e as crianças que eram vítimas de tudo isso também. Pode considerar-se que o poema estabelece um diálogo com o estado, onde Craveirinha, entre outras coisas, pergunta quando prevalecerá a estabilidade no país. Estes versos mostram acima de tudo ao leitor a rebelião do poeta durante a colonização.

Detinha
a menina de cinco anos tinha mãe
e tinha duas irmãs, senhor!
[...]
Oh África
Quantos anjos já nasceram das tuas Munhuanas de amor
e quantas Detinhas partiram para sempre dos teus braços
e quantos filhos inocentes deixaram o teu colo maternal
geraram rios de lágrimas no teu rosto escravizado
e dormiram sem pesadelos na vasta solidão
de um coval mínimo de criança infelizmente
sem as duas covinhas na face
Quando sorriam, senhor?

Craveirinha não pediu só à sua nação para encontrar uma solução que termine com a miséria que existia, a perda de inocentes, de crianças, ele pede também a Deus – usando a palavra “Senhor” – para deixar voltar o sorriso à terra e às pessoas também. Aqui Craveirinha dá a sensação que dirige a palavra ao estado, acusando-o, mas ao mesmo tempo pedindo-lhe para voltar a ser como era, com um tom mais amoroso do que rebelado.

Na coletânea de poemas *Karinga na Karingana*, o poema “Canto do nosso amor sem fronteira” exprime muito bem a sua felicidade, a sua glória e o seu êxito, parecendo até que escrevia com uma certa euforia. Mostra nesse poema um Moçambique reunido, uma nação onde toda gente se ama, totalmente ao contrário dos poemas supramencionados, esse poema faz parte do período pós-independência e sobretudo os que Matusse denominou de poemas da nação como utopia.

Estamos juntos
E Moçambicanas mãos nossas
Dão-se
E olhamos a paisagem e sorrimos.
[...]
(CRAVEIRINHA 1982:86).

Por vezes o ponto de vista dos escritores sobre o conceito de nação é diferente em relação ao que escrevem. Temos o exemplo de Paulo Borges Coelho que refere numa entrevista a possibilidade de desistir em relação ao que dizia antes sobre o conceito da nação. Considerou o conceito de nação apenas como uma autodefesa, na verdade a nação não significa nada para ele. A nação estava presente somente durante o colonialismo, não se sente ligado à nação, para ele essa é só uma palavra que pode ser usada para mostrar que a pessoa pertence a um determinado país. Ao contrário, diz que a sua ligação é mais com as pessoas e com os sítios, até mesmo com a terra, mas não com a nação. Na opinião de Paulo Borges

Coelho, o conceito muda com as pessoas e com o tempo, é apenas um local onde a pessoa se sente confortável, segura, como se fosse a sua própria casa. No entanto, no tempo atual em que não há confiança ou segurança, a discussão sobre o conceito de nação é inútil.¹¹

Em sentido semelhante, Paulina Chiziane, na sua perspectiva de escritora moçambicana, considera o conceito de nação ainda como um projeto, um projeto ainda não realizado, e que precisa de bastante mais tempo para finalmente se concretizar. A escritora, como Paulo Borges Coelho, não acredita para já na existência do conceito. Segundo Paulina Chiziane:

A nação não existe. Ainda é uma semente, é um embrião de alguma coisa que há de vir (...) A nação é um sonho que ainda está para ser criado. Eu acho que é um projeto para daqui a mil anos. (LEITE et al., 2012: 186).

3. O papel da literatura moçambicana na reconstrução cultural.

A literatura desempenha sempre um papel muito importante quer na reconstrução cultural do país, quer na história. Através da literatura podemos encontrar muitos factos históricos que diríamos desconhecidos à partida.

Não podemos negar que a guerra civil e o colonialismo destruíram parte de Moçambique mas, da mesma forma que destruíram, também construíram outras coisas: “houve um surto de actividades e manifestações culturais [principalmente ao nível das danças tradicionais e do teatro] na nova República Popular de Moçambique. Naturalmente a euforia patriótica incentivava este surto cultural, insuflando-lhe uma urgência alicerçada na vitória da reivindicação.” (HAMILTON, 1984 – II: 67). Embora o país ainda estivesse como que estagnado em termos de estrutura, depois da independência, também os escritores foram estimulados pela vontade de um novo começo quer na escrita, quer no sistema político do país.

A fundação de alguns jornais ajudou muito na evolução dessa literatura, pois alguma dessa imprensa chegava a mercados internacionais, e esse ato ajudou muito na expansão e na evolução da literatura moçambicana, na medida em que muitos escritores tiveram oportunidade de tomar parte neste processo de desenvolvimento, quer com os seus artigos, quer com as suas produções literárias.

¹¹ Cf. LEITE, 2012: 131-133.

O *Diálogo*, uma espécie de panfleto ou suplemento escrito por escritores diferentes em cada edição que saía como encarte no jornal *Notícias da Beira*, atingiu muitos dos objetivos de divulgação. Este suplemento ajudou muito no que diz respeito ao desenvolvimento da literatura, e também em relação à construção literária no sistema educacional, nas escolas e nas universidades. Este feito foi realizado só por jovens, que apesar de terem pouca experiência no que concerne à área da literatura naquele tempo atingiram alguns objetivos. A folha *Diálogo* conquistou muito sucesso, desde 1978, com a publicação de diversos poemas e contos. É verdade que no início as produções que publicavam eram consideradas fracas, mas com a ajuda de nomes conhecidos nessa área, pouco a pouco, a página ganhou um lugar junto dos elementos que fazem a literatura mover.¹²

A partir de 1975, deu-se o surgimento de uma nova literatura, uma nova nação que saiu para o mundo, sendo verdade que a literatura moçambicana evoluiu muito.

A literatura foi sempre e ainda é o elemento que reflete a realidade social e política do país. Pode ser de uma maneira indireta, mas que chega sempre a tocar a realidade. A literatura tem um papel muito importante na transmissão da realidade do país para o exterior, e também de mostrar uma certa imagem do país. Nessa linha, o escritor é um elemento muito importante de comunicação de imagem do país no estrangeiro, pois a literatura tem um alcance muito amplo. Terminamos com as palavras de Marcelo Panguana, em entrevista, sobre o alcance desta arte e do poder de todos os que a ela estão associados.

Que através da literatura o país se possa afirmar mais lá fora, porque há países que foram conhecidos através dos seus artistas (...) Sinto que a nossa literatura está a ser uma literatura que está a crescer e não fica a dever à literatura que se faz em África. Eu tenho lido algumas traduções de escritores da Costa do Marfim, do Senegal e algumas coisas que são péssimas, só que são pessoas que vivem em países onde a agressividade editorial é outra (...) nós precisamos de dar um salto, um salto, e é por isso que existem pessoas como a Ana Mafalda Leite e como vocês que estão a estudar estes fenómenos para nos ajudar a divulgar lá fora. Neste momento, aqui em Moçambique, nós ainda não encontrámos uma fórmula para dar um salto (...) nós não nos conhecemos, nós conhecemos os outros, mas os outros não nos conhecem. (LEITE et. al., 2012:154-155).

¹² Cf. Russell Hamilton, *Literatura Africana, Literatura necessária II - Moçambique, Cabo verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*, Lisboa, Edições 70, 1984, pp 81-85.

Capítulo 2:

Mia Couto e a obra

1. Aspetos bio-bibliográficos de Mia Couto

Não podemos falar da literatura moçambicana sem mencionar o nome de Mia Couto. É o escritor africano mais conhecido, mais traduzido e provavelmente o mais premiado internacionalmente. Nasceu em 1955, na cidade da Beira, em Moçambique, filho de pais portugueses emigrados para África. Frequentou o curso de medicina, de que desistiu, vindo a formar-se em biologia. Paralelamente nascia o escritor. Fernanda Cavacas descreve-o deste modo:

É biólogo de profissão, contador de histórias por vocação, e é nas zonas rurais do seu país que vai (re)aprendendo o saber e o sabor da África que é uma das suas metades e que faz dele contrabandista de mundos. Amigo de humor e sereno, de perguntas mais que de respostas, distraído nos pormenores, atento aos princípios e aos sentimentos. (CAVACAS, 2000: 11)

Como muitos jovens, Mia Couto sofreu ameaças, dificuldades e grande pressão no período colonial. Decidiu lutar pela libertação do país, ao apoiar a FRELIMO nas atividades e na luta pela independência

Após a independência, Mia Couto exerceu jornalismo, trabalhando em vários jornais nacionais e internacionais. Aos 23 anos encarregou-se da direção da Agência de Informação de Moçambique e colaborou com jornais como *Tempo* e *Notícias*, esta experiência marcou muito o seu percurso e a sua obra.

Recebeu muitos prémios durante a sua carreira. *Terra Sonâmbula*, o seu primeiro romance, recebeu em 1995 o Prémio Nacional de Ficção da Associação de Escritores Moçambicanos e foi distinguido pela Feira Internacional do Livro do Zimbabwe como um dos doze melhores livros africanos do séc. XX. Em 1999 foi galardoado com o Prémio Vergílio Ferreira, pelo conjunto da obra e em 2007 com o Prémio União Latina de Literaturas Românicas. Em 2011 ganhou o Prémio Eduardo Lourenço e em 2013 o Prémio Camões, entre muitos outros. A sua obra está traduzida em diversas línguas.

2. A especificidade da obra coutiana.

Mia Couto começou a publicar de forma involuntária, com treze ou catorze anos o seu pai publicou um de seus poemas num jornal, sem o consultar. A princípio Mia Couto não gostou muito do facto de publicarem os seus poemas sem o seu consentimento: “fiquei ofendido com isso”, confessou o autor. Mas foi graças a essa publicação involuntária que se iniciou no mundo da escrita.¹³

Muitos críticos o classificam como tendo um estilo especial na sua escrita, onde se revela um escritor inovador, que introduz e que transmite a realidade moçambicana. Segundo Petar Petrov,

a originalidade do projecto ficcional de Mia Couto tem a ver com a sua criatividade linguística, associada também à activação do subgénero da chamada “estória”, cujas modalidades representativas conciliam temáticas do mundo empírico e do imaginário cultural africano (PETROV, 2014: 25).

Assim, uma das suas particularidades mais assinaladas manifesta-se na utilização da língua portuguesa com influência moçambicana, onde usa o léxico local moçambicano, o que resulta na produção de um vocabulário único. Esta particularidade linguística permite-lhe demonstrar que há uma diferença entre o português de Portugal, o português brasileiro e o português moçambicano.

A criatividade textual, que não é exclusiva no caso moçambicano ou de Mia Couto, é exercida por muitos escritores das literaturas de língua portuguesa e tem como objetivo dar um toque próprio local que seja moçambicano, angolano, ou brasileiro, vem acima de tudo sublinhar que cada país de língua portuguesa tem as suas próprias normas na língua, as suas particularidades e vocabulário diferente.

Mia Couto admite que o seu percurso foi marcado pela escrita do angolano Luandino Vieira, por uma certa poesia do Brasil, com destaque para a produção poética de Adélia Prado e de Manoel de Barros, e pelo seu encontro, considerado como essencial, com João Guimarães Rosa. Assim, refere que as leituras que fez da obra do autor mineiro o “atiravam para fora da escrita”, por causa da “emergência de uma poesia”, mediatizada por uma linguagem particular. Mais concretamente, a relação de Guimarães Rosa com a linguagem literária é vista pelo ficcionista moçambicano como um mergulho “no lado da oralidade” e um escape

¹³ Cf. LABAN, 1998: 999.

“da racionalidade dos códigos da escrita, enquanto sistema único de pensamento.”
(PETROV, 2014: 28)

Petar Petrov, a este propósito *supra*, faz uma sistematização das influências mais fortes na escrita coutiana, sublinhando também que um dos escritores que mais o influenciou foi o brasileiro Guimarães Rosa, que se aproximava também muito nas temáticas escolhidas para os seus textos – “a influência da escrita de Guimarães Rosa situa-se, pelo menos, a dois níveis: no da representação, que conjuga modelos da escrita erudita e da tradição oral, e no da criação de uma nova norma linguística, no intuito de intensificar a informação semântica.” (PETROV, 2014: 30).

Podemos dizer, no entanto, que a inovação e a criação linguística de Mia Couto alteraram a língua portuguesa. A sua criação ajudou a trazer o leitor ao seu mundo, ou digamos, ao mundo africano. Com a sua inovação podemos dizer que a língua portuguesa foi sujeita a alterações provocadas pelo contacto com as culturas moçambicanas. Mia Couto transformou a língua portuguesa numa língua moçambicanizada, influenciada pelas línguas do povo moçambicano e acrescentou a sua própria criatividade, criando assim um vocabulário próprio – coutiano.

Mia Couto não será obviamente a primeira pessoa a inventar no campo das palavras, e não vai decerto ser a última, José Craveirinha fez isso muito bem antes dele, trazendo palavras misturadas de português e moçambicano, e construindo um novo léxico na sua poesia.

Não podemos dizer também que Mia Couto cria apenas a partir unicamente da sua imaginação. Digamos que ele brinca com o léxico como se fosse um dominó, torna a palavra que não tem prefixo num prefixo, prefixa uma palavra que pede normalmente um sufixo, ou até junta duas palavras para ser só uma, ou junta ainda uma palavra portuguesa e outra africana para dar uma nova palavra, enfim, Mia Couto constrói o seu próprio vocabulário com o seu próprio dicionário.

A língua que Mia Couto inventa ou cria é uma língua que exprime a maneira de viver do povo moçambicano, uma língua que exprime os costumes, os valores e as crenças do seu povo. Se as crenças e as tradições fossem transmitidas da língua portuguesa de Portugal ou até do Brasil nunca seria suficiente para transmitir a cultura moçambicana nem as suas tradições.

Não podemos negar que Mia Couto correu algum risco quando decidiu ser diferente, diferente no sentido de criar vocabulário novo que exprime a cultura moçambicana, e como disse Ana Mafalda Leite no prefácio do livro de Fernanda Cavacas – *Mia Couto: Pensatempos e Impropérios* – “quem não arrisca não petisca” e é verdade que Couto ganhou muito depois desse risco que tomou, ganhou acima de tudo a sua particularidade.

A língua é o aspeto que motiva muita gente a ler as produções de Mia Couto, mas a sua criatividade e a sua inovação no léxico não são os únicos fatores que marcam a literatura coutiana em particular. Há outros aspetos que também motivam muitos dos seus leitores: as histórias escolhidas, os locais, os personagens.

A beleza da obra coutiana é um conjunto de muitas formas que a distingue das outras obras de outros escritores, e que dão um sabor específico, e nesse contexto vamos referir alguns aspetos que Fernanda Cavacas cita no seu livro *Mia Couto: Brinciação Vocabular*, acerca dos elementos que marcam a escrita do autor:

- a forma oralizante do discurso: o ritmo da frase, a colocação das palavras, as pausas, a respiração do texto, a utilização constante de máximas ou sentenças, a presença de vozes múltiplas narradoras que se entrecruzam num diálogo sempre subjacente com o leitor (para além das falas propriamente ditas das personagens);
- a organização sintáctica que serve o texto;
- os variados recursos estilísticos que profusamente emprestam ao texto polissemiais e ilustram situações que vão do magico, mítico e simbólico mais incomum ao comezinho e ao quotidiano;
- o léxico criado sempre a partir da língua portuguesa de Moçambique e de outras línguas que com ela coabitam o espaço moçambicano.(CAVACAS, 1999:16).

Assim, para ter uma boa experiência de leitura das obras de Mia Couto, é necessária uma compreensão da língua e do vocabulário usado pelo escritor. O discurso do narrador e o vocabulário escolhido são motivos de leitura e de admiração, e com cada leitura surgem palavras novas, que deixam o leitor a interrogar-se sobre a origem e o significado da palavra – seja falante da língua portuguesa ou não. Consequentemente, surgiram muitos livros dedicados ao vocabulário usado por Mia Couto, dentre eles o supracitado *Mia Couto: Brinciação Vocabular* de Fernanda Cavacas.

Mia Couto trabalhou muito a linguagem, fugindo das regras gramaticais habituais, quer seja a nível lexical ou mesmo sintático, e tudo isso tendo como objetivo mostrar a identidade moçambicana.

Efetivamente, as suas obras contêm muitas palavras que são estranhas até para os nativos de língua portuguesa, Couto não hesitou em inventar novas formações para novas palavras, uma recriação de novas palavras, “brinciação” no vocabulário. De acordo com Fernanda Cavacas, esse novo vocabulário parte frequentemente de uma palavra portuguesa mas sempre com influência moçambicana.

- Ou alteram significados ou categorias habituais e nos remetem para outras realidades;
- Ou resultam da formação inovadora a partir de elementos conhecidos para juntos procurarem significados compósitos e inexistentes até então;
- Ou substituem outras palavras em expressões de sentido comum para lhes alargarem ou mudarem o sentido;
- Ou brincam com a proximidade do oral e a sua transcrição directa. (CAVACAS, 1999: 17).

Assim sendo, a leitura de uma obra coutiana pode eventualmente tornar-se difícil com as palavras novas, mas é sempre acompanhada por significados diversos, ou até em muitos casos pode ser fácil perceber o significado só pelo contexto.

Os temas que mais marcam a obra coutiana são sempre relacionados com a vida dos moçambicanos e com os problemas do país, como a terra, a situação depois da independência, a guerra, o amor, a questão da mulher em África, bem como o velho e a criança que simbolizam o passado e o futuro. Em cada obra há lugar para as preocupações dos africanos que Mia Couto transmite à sua maneira.

Os livros de Mia Couto encantam o leitor, da primeira até à última palavra. Ele tem uma forma de escrever que fascina, tratando os assuntos com suavidade e inteligência. Ao ler as suas obras, viajamos com os seus pensamentos, mergulhamos nos costumes e nos valores moçambicanos. Mia Couto deixa o leitor penetrar na tradição moçambicana trazendo uma nova vida à língua portuguesa através do toque próprio coutiano.

Mia Couto tem sempre aquele dom de contar histórias que se aproximam da oralidade, a oralidade que se torna escrita, e que se relaciona com a realidade e a história moçambicana, constatamos sempre um diálogo entre as histórias das suas obras e a História moçambicana.

3. Mia Couto e a Oralidade.

Um dos elementos mais importantes que marcam a escrita coutiana é a oralidade. Pode mesmo dizer-se que a escrita de Mia Couto é baseada na oralidade, uma oralidade que

transmite uma certa cultura e uma certa identidade. As histórias de Mia Couto estão sempre ligadas ao universo da oralidade e das tradições.

Moçambique é um país, como muitos outros países africanos, que se alimenta da oralidade e os escritores moçambicanos inspiram-se na realidade e na cultura que os rodeia. As histórias que sempre foram contadas oralmente e que são depois transmitidas através dos livros levam sempre o leitor para um universo fora daquele livro, e estimulam-no a imaginar uma certa cultura e uma certa realidade.

A escrita coutiana leva o leitor a ser mais íntimo com África e a ter uma relação mais próxima com Moçambique, seja qual for a sua relação com esse continente e país. Os diversos contos e romances do autor são exemplares concretos da cultura e da vida dos moçambicanos, da utilização dos provérbios e das citações locais que transmitem, por sua vez, a maneira de pensar dos moçambicanos, transmitem a realidade e a identidade moçambicanas.

A contribuição distinta da oralidade na literatura africana representa um componente fundamental pelo qual o escritor confirma a sua filiação e também através da qual se distingue uma sociedade da outra. Mia Couto joga muito no campo de oralizar o discurso narrativo, com o emprego de ditos, provérbios, mitos e estórias consegue construir uma literatura influenciada e inspirada na realidade moçambicana. Todos esses componentes se consideram como forma e meio para informar, ensinar e dar lições de vida, semelhando o intuito da tradição oral.

Neste sentido, confirma Ana Mafalda Leite que a escrita é uma prática social a que subjaz a, apontando para o objetivo de uma construção social.

Se a escrita é uma prática social, com uma função social, bem precisa, em África, herança que subjaz, parcialmente, da oratura, sugere a possibilidade de que, também o sentido seja uma construção social, caracterizada pela participação do escritor e do leitor no acontecimento do discurso. (LEITE, 2003: 37)

Identificamos nas obras de Mia Couto um conjunto de vários elementos, de um lado a transmissão das culturas e das tradições da oralidade moçambicana, e do outro o jogo das palavras, já referido anteriormente.

Fernanda Cavacas confirmou no seu livro *Mia Couto: Pensatempos e Improvérbios*, que a escrita coutiana – sobretudo a prosa – mistura muitos elementos.

Nas obras em prosa do escritor, identificamos pensamentos e divagações reflexões sérias ou irónicas, verdades ditas e jogos de sentidos, frases dos sábios e dos ignorantes, aforismos, ditados, máximas, parémias, provérbios e ideias apresentadas de forma mais ou menos concisa. Através dessa recolha, onde está espelhada a filosofia de vida das personagens, foi possível (re)construir, ainda que esquematicamente, um edifício ontológico. (CAVACAS, 2000: 20)

Mia Couto não teve sucesso só na utilização da oralidade, ou de novo vocabulário, mas também na sua capacidade de misturar a realidade e o imaginário. Nas suas obras, a presença dos acontecimentos reais estão acompanhados do imaginário ficcional, sem esquecer o seu dom de escolher os nomes dos protagonistas das suas histórias que muitas vezes têm nomes significantes ou até mesmo, por vezes se tornam espelho da personalidade escolhida pelo autor.

A sua visão única da realidade moçambicana granjeou-lhe um lugar privilegiado junto da crítica e dos leitores, afirmando-o como um dos autores mais reputados da literatura de língua portuguesa.

4. Resumo da obra *Terra Sonâmbula*

O romance *Terra Sonâmbula* foi publicado em 1992, na última fase da guerra civil, e é considerado um dos melhores romances do século XX em África.

Os acontecimentos da história ocorrem num contexto histórico específico, em que Moçambique sofre a desolação e a destruição dos conflitos civis. Após a independência do país da colonização portuguesa, começou o conflito entre os partidos em 1975, ou seja, uma guerra civil que demorou mais do que dez anos, desde 1975 até 1992. Podemos considerar que esta obra funciona como um testemunho historiográfico, porque contém vários factos da realidade e da história moçambicana.

Terra Sonâmbula reúne elementos tradicionais e culturais moçambicanos. É uma obra que concorda o realismo com a magia e a fantasia, e é, acima de tudo, um hino ao poder dos sonhos e da vida.

O romance aborda, por isso, vários assuntos, entre eles encontramos a forte presença da morte e da viagem, tão próximos nesta narrativa que podemos considerar como um só.

Alguém já disse: toda a literatura tem apenas dois temas, a viagem e a morte. Em terra sonâmbula esses dois assuntos são apenas um só: na concepção africana, os mortos não morrem, apenas deambulam, numa outra dimensão, produzindo vida entre os viventes. (RIOS, 2007: 7)

Em *Terra Sonâmbula*, Mia Couto conta histórias diferentes, histórias que se relacionam com a realidade moçambicana e com a história do país. Conta-nos essas histórias através da sua própria perspectiva do mundo moçambicano, tentando penetrar um pouco no seu peculiar imaginário e ficção. Mia Couto nunca se libertou da oralidade, em todas as suas obras – e também nesta não o esqueceu – a tradição de ouvir e contar está presente em todo o livro. No entanto, nesta obra, Mia Couto mudou um pouco o ritual e adicionou a circunstância de ler e ouvir, situação em que os papéis também foram trocados: a criança ‘o mais novo’ lê para o mais velho junto da fogueira, gesto que se enquadra numa tradição bastante antiga. Assim, nesta narrativa a fonte da oralidade é um documento escrito, ao contrário do habitual, em que normalmente a fonte é a tradição oral.

A tradição moçambicana tem lugar nesta obra desde o início, e mesmo antes de começar a penetrar nas histórias contadas em *Terra Sonâmbula*, Mia Couto menciona e invoca as crenças dos habitantes de Matimati, ou podemos dizer as vozes do povo de Matimati, que confirmam e validam a sua escolha para o título desta obra.

Se dizia daquela terra que era sonâmbula. Porque enquanto os homens dormiam, a terra se movia espaços e tempos afora. Quando despertavam, os habitantes olhavam o novo rosto da paisagem e sabiam que, naquela noite, eles tinham sido visitados pela fantasia do sonho. (COUTO, 2008: 6)

É aqui, nesta terra que se movia durante a noite, que a história de Tuahir e Muidinga começa e termina. Tuahir, o velho, confirma a ideia de que a terra se movia durante a noite com suas palavras.

O que faz andar estrada? É o sonho, enquanto a gente sonhar a estrada permanecera viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro. (COUTO, 2008: 6)

É um livro que conta mais do que uma história, são duas histórias que se cruzam no final com o tempo da narração ou, melhor dizendo, histórias que acabam por se ligar num mesmo caminho, porque nesta obra Mia Couto confirmou a ideia de que os caminhos levam sempre os personagens ao mesmo lugar, o caminho cruza e liga as pessoas.

A obra é constituída por vinte e dois capítulos e podemos dividir esses vinte e dois capítulos em onze capítulos relacionados com Muidinga e Tuahir, e mais onze capítulos dedicados aos cadernos de Kindzu. Os capítulos de Muidinga e Tuahir são os capítulos onde surge a voz do narrador, escritos na terceira pessoa do singular, enquanto os cadernos de Kindzu são escritos na primeira pessoa, pois são uma escrita autobiográfica de Kindzu.

Os personagens desta obra, apesar de criados pelo autor, são decerto muito próximos de muitos moçambicanos que viveram situações semelhantes. São personagens que relatam a vida de muita gente que foi vítima da guerra.

Tudo começa com a “Estrada Morta”, apresentação dos personagens protagonistas: o menino Muidinga e o Velho Tuahir, que fugiram da guerra e das consequências da guerra, fugiram dos ataques que grassavam o país naquela altura. Estes dois personagens principais não têm nenhuma ligação familiar, mas a questão é que Tuahir encontrou o menino e salvou-o da morte, circunstância que os liga de forma indelével. O menino não se lembra de nada, nem dos pais, nem de onde vem. O velho acolheu-o como o seu filho e ensinou tudo de início, como se fosse um recém-nascido, ensinou-o a andar, a falar e até como pensar.

Quem o recolhera fora o velho Tuahir, quando todos outros o haviam abandonado. O menino estava já sem estado, os ranhos lhe saíam não do nariz mas de toda cabeça. O velho teve que lhe ensinar todos os inícios: andar, falar, pensar. Muidinga se meninou outra vez. (COUTO, 2008: 10)

Muidinga e Tuahir instalaram-se num machimbombo queimado, que para Tuahir representa o lugar mais seguro onde ficar, pois os ‘bandos’ já por ali passaram.

Você não sabe nada, miúdo. O que já está queimado não volta a arder. (...) Os bandos se vierem, nos fingimos que estamos mortos. (COUTO, 2008: 10)

O lugar que já tem mortos representa o lugar mais prudente e seguro para o velho Tuahir, ao contrário do miúdo que preferia não ficar entre os mortos. Porém a sua opinião mudou quando encontrou uma mala junto a um dos cadáveres, e naquela mala Muidinga descobriu os cadernos que serviram em tempos de diário ao homem morto. Muidinga ficou com curiosidade de ler aqueles cadernos, e logo começou a leitura dos cadernos que são os diários de Kindzu, uma das muitas vítimas da guerra civil. Nesses cadernos, Kindzu conta a sua história desde pequeno até os seus últimos momentos da vida. E aqui se inicia a

verdadeira aventura de Muidinga e de Tuahir, que também mostrou o seu interesse pela história de Kindzu.

Muidinga arruma uns paus secos e transporta consigo os escritos de Kindzu. Acende o fogo na berma da estrada. Depois, se instala para ler em comodidade o segundo caderno. A voz de Tuahir o sobressalta: *Não vai ler isso sozinho, pois não?* (COUTO, 2008: 40)

E assim a vida de Muidinga e Tuahir continuou, entre a luta pela sobrevivência, e o passar do tempo entre os cadernos de Kindzu, que vão se ligar no final, de forma inesperada, com a vida de Muidinga.

A leitura dos cadernos de Kindzu tornou-se uma espécie de ritual, Muidinga e Tuahir começaram a habituar-se às histórias de Kindzu, noite após noite. Os cadernos agora são como uma solução para matar o tempo e simultaneamente a possibilidade de sonhar com um mundo melhor, ou pelo menos diferente do mundo onde estão – os cadernos de Kindzu salvaram o menino e o velho da solidão.

Então, essas são as duas histórias do romance de Mia Couto (A viagem do velho e do rapaz, na busca duma certa tranquilidade e também duma identidade, e as aventuras de Kindzu, que por sua vez viajou para realizar os seus sonhos), que se interpenetram e entrelaçam.

Nos cadernos de Kindzu vamos conhecer muitos outros personagens, que vão influenciar Muidinga e Tuahir, sobretudo Farida, a figura mais proeminente que Kindzu encontrou, e que influenciou mais o menino Muidinga. Também ela viaja de um lado para o outro na busca do seu filho perdido, até que se estabeleceu num barco ancorado no mar. Muidinga ficou emocionado e influenciado pela história de Farida pois ela procura o seu filho, enquanto ele também procura a sua família, podemos assim dizer que estas duas histórias estão de certa forma entrelaçadas.

Mia Couto escolheu os seus personagens com muita atenção, é verdade que são diferentes, quer na idade, quer no sexo, mas cruzam-se na questão da fuga ou da revolta contra a realidade moçambicana daquela época. Todos estão numa viagem que não sabemos quando vai terminar nem como.

Durante meses, eu despertava entre o som das aramas que ecoavam ao longe e uma força interior me compelia a sentar na penumbra do quarto para inventar as viagens cruzadas de Tuahir, Muidinga, Kindzu, Farida e Junhito. Estes

personagens deslocavam-se para lugar nenhum, provindo de um sítio inventado. Apenas a viagem lhes dava chão. A errância era o único destino destes heróis que, mesmo nomeados, permaneciam na sombra do anonimato. (RIOS, 2007: 7

4.1. Os personagens protagonistas da obra.

Se queremos analisar ou falar sobre os personagens, começamos por dizer que Muidinga e Tuahir são os dois protagonistas que vivem aventuras, durante a viagem, com a estrada num machimbombo que se tornou o seu abrigo.

A escolha dos protagonistas pelo autor não foi decerto por acaso: a escolha do velho e do menino representa um o passado e o outro o futuro, símbolo da raiz moçambicana da cultura e das tradições. Com Tuahir vemos um velho que tenta ensinar tudo ao menino, coisas da tradição moçambicana, até por vezes míticas, mas que representam as crenças do país, enquanto o menino leva os conselhos do velho seriamente, tentando simultaneamente conferir alguma lógica às coisas. Ambos refletem o país e os seus conflitos, refletem os assuntos que interessam ao povo moçambicano e a sua vida quotidiana.

O terceiro protagonista é Kindzu, que por sua vez tem um papel importante na evolução dos acontecimentos do romance. As histórias de Kindzu são simbólicas e contêm vários aspetos da cultura africana.

Kindzu perdeu toda a sua família, sentiu-se perdido naquele país. Além disso, ela carrega consigo a impressão de que está amaldiçoado por não respeitar as tradições, até porque a sombra do seu pai nunca se afastou dele. Tudo isso contribui para o seu desejo de viajar e de fugir daquela terra. Durante a sua viagem, encontrou no mar um navio naufragado e lá dentro uma mulher, escondida, com a sua própria história por contar.

Farida, a mulher, diz que também ela está amaldiçoada, porque nasceu gémea e a tradição confirma essa circunstância como um sinal de maldição. É uma mulher que foi adotada desde pequenina. O pai adotivo não a deixou em paz, violou-a, e Farida acabou por ficar grávida de uma situação quase incestuosa.

Como se não quisesse com o filho, porque isso significaria também o prolongamento da maldição, resolve abandonar o seu filho. No momento em que Kindzu a encontra, ela está arrependida e pede-lhe ajuda para recuperar o filho perdido. A dada altura, supomos que esse filho é Muidinga, mas o autor preferiu deixar o leitor em dúvida sem qualquer confirmação.

Além dos personagens que chamam a atenção dos leitores, Mia Couto escolheu bem os temas tratados na obra. A diversidade temática na obra permite várias leituras e várias perspetivas.

4.2.Diversidade temática do romance.

Cada um dos leitores desta obra pode interessar-se por um tema diferente, como poderá julgar que um tema é mais importante do que outro. Podemos dizer que a guerra é o tema fundamental da obra, pois desde o início a guerra surge como um fenómeno que destrói a terra e as pessoas também.

Naquele lugar, a guerra tinha morto a estrada. (...) Fogem da guerra, dessa guerra que contaminara toda a sua terra. Vão na ilusão de, mais além, haver um refúgio tranquilo. (COUTO, 2008: 9)

O tema da guerra parece existir também na esperança que os personagens perderam, no medo que têm de sonhar ou desejar, porquanto os conflitos deixaram as pessoas inseguras na sua própria terra, decidindo no final que o melhor seria fugir dessa terra, para um lugar onde existisse paz. A guerra era capaz não só de matar as pessoas, mas também os seus sonhos.

A guerra é uma cobra que usa os nossos próprios dentes para nos morder. Seu veneno circulava agora em todos os rios da nossa Alma. De dia já não saímos, de noite não sonhávamos. O sonho é o olho da vida. Nos estávamos cegos. (COUTO, 2008: 17)

Todos nós sabemos que um dos melhores prazeres do mundo é, através da viagem, conhecer e saber a cultura e a tradição de outros países. Mia Couto elabora nesta obra uma espécie de definição da cultura e da tradição moçambicanas. Esta tentativa surge em vários momentos da obra, como por exemplo a maldição que persegue Farida e Kindzu, que normalmente faz parte das crenças do povo moçambicano, crenças ainda hoje vivas. Quando o pai de Kindzu morreu, por outro lado, os habitantes e a mãe acreditaram que o

espírito do pai ainda os rondava, Kindzu era o único a duvidar, mas estava obrigado a acreditar e a servir comida ao espírito do pai.

À noite, junto da fogueira, me explicaram a tradição. Motivo do barco, dentro da casa: meu pai poderia regressar, vindo do mar. E assim, todas as noites passei a levar para a casinha solitária uma panela cheia de comida. No dia seguinte, a panela estava vazia, raspadinha. (COUTO, 2008: 22)

Mas mesmo assim Kindzu nunca acreditou nesse mito, para ele quem morre nunca volta à vida outra vez: “Provar a total ausência de meu pai era para mim uma vitória.” (COUTO, 2008: 22)

Este tema da tradição e das crenças do povo foi e sempre será um tema importantíssimo para o reconhecimento da identidade moçambicana.

Caminho e destino são dois termos que encontramos muito nesta obra. São termos muito ligados, um completa o outro, e em *Terra Sonâmbula* essa ligação é sentida a vários tempos. O caminho ajuda qualquer pessoa a revelar o seu destino, mesmo não desejando esse caminho, ele acaba por orientá-la no sentido de definir o seu destino – tal como a estrada definiu o destino de Muidinga, Tuahir e de Kindzu.

Um velho e um miúdo vão seguindo pela estrada. Andam bambolentos como se caminhar fosse seu único serviço desde que nasceram. Vão para lá de nenhuma parte, dando o vindo por não ido, à espera do adiante. (COUTO, 2008 :9)

Às vezes parece que o destino também é criado pelas próprias pessoas, por exemplo, na cena em que o pai de Kindzu condenou um dos seus filhos à morte só porque o sangue ainda não caiu na família dele, neste momento ele decidiu o destino do seu filho.

Alguém de nos vai morrer.

E logo adiantou razões: nossa família ainda não deixar cair nenhum sangue na guerra. A gora, a nossa vez se aproximava. (...) Quem vai receber esse apagamento é um de vocês, meus filhos (...) é ele. É ele quem vai falecer! Apontou Junhito. (COUTO, 2008: 18)

Com efeito, caminho e destino são considerados um só nesta narrativa. Mia Couto insistiu muito sobre esta temática, para mostrar que mesmo que desenhemos os nossos caminhos, o destino pode repentinamente mudar tudo aquilo que foi planeado.

Todo o ser humano sonha, e nesta obra sonhar era a única solução para fugir da realidade. Mesmo tendo a guerra quase matado essa vontade, os protagonistas não desistiram,

não estavam prontos para nenhuma rendição pelo menos no que dissesse respeito aos seus sonhos.

O menino sonha que um dia vai encontrar os verdadeiros pais, Tuahir e Kindzu sonham com um país onde prevalecerá a paz e os direitos dos homens, Farida tinha o único sonho de encontrar o seu filho. Além disso, surge no romance um outro tipo de sonho, que era sonhar com os antepassados ou com os mortos, facto que, segundo a tradição, representa um símbolo que se reflete no futuro:

Meu Pai sofria de sonhos, saia pela noite de olhos transabertos (...)

-Venham: papá teve um sonho! (...) Taimo recebia notícia do futuro por via dos antepassados. (...)

Nesses anos ainda tudo tinha sentido: razão deste mundo estava num outro mundo inexplicável. Os mais velhos faziam a ponte entre esses dois mundos. (COUTO, 2008: 16)

Qualquer sonho para eles tinha uma explicação, nenhuma mensagem do além poderia ser desprezada, sonhar com os antepassados não é algo sem propósito, há sempre uma mensagem para os vivos. Sonhar, neste romance, parece ser como um passo para a libertação das restrições.

O tema da viagem não é menos importante em relação aos outros temas, como refere Ana Mafalda Leite, *Terra Sonâmbula* “pode considerar-se uma narrativa de viagens” (LEITE, 2003: 99). Encontramo-la no diário de Kindzu, no caminho de Tuahir e Muidinga, e nestes dois casos – os principais – podemos dizer que é uma viagem não para desfrutar mas para fugir. Por outro lado, temos também a viagem virtual ou seja da memória, a viagem de Muidinga imaginando como era a vida de Kindzu. Além da viagem dos personagens da obra temos a viagem do leitor. As histórias conduzem o leitor a Moçambique, ao seu mar, à sua floresta, à sua savana, à sua gente, suas crenças, seus mitos, sua guerra, e a viajar com os personagens da obra.

No capítulo seguinte iremos focalizar a nossa atenção sobre o importante tema da viagem e analisaremos as diferentes abordagens feitas ao longo da obra.

2.^a PARTE

**O tema da viagem na literatura e em
Terra Sonâmbula.**

Capítulo 3: A literatura e os conceitos de viagem

1. A literatura de viagem.

No centro da viagem, descobrimos apenas e somente o eu.
Michel Onfray

Os relatos de viagens são considerados na literatura os documentos que abrem mais portas para o conhecimento de novos lugares, novos costumes, oferecendo ao leitor simultaneamente um espaço mais amplo para imaginar e também para criar novas imagens.

Na Antiguidade Clássica, há lugar para uma das mais emblemáticas narrativas (épicas) de viagens – a *Odisseia* de Homero. Todo o texto épico se desenvolve à volta do tema da viagem, tanto no seu sentido físico (a deslocação de Ulisses de Tróia até Ítaca, deambulando entretanto pelo Mediterrâneo) como emocional ou psíquico – a viagem do regresso a casa e também do reencontro consigo mesmo. De certa forma, temos no poema homérico o confronto do homem com o desconhecido, tal como mais tarde sucedeu com os navegadores quinhentistas. O homem face ao mar é sempre um confronto complexo e multimodal, como veremos adiante na análise do romance de Mia Couto.

Durante a Idade Média, o motivo mais comum das viagens era de carácter religioso, como no caso das peregrinações, sobretudo no mundo árabe. Na mesma época surgiu o livro das viagens de Marco Polo que conta as aventuras do italiano pelo oriente e tornou-se de tal forma famoso que ainda é hoje a mais conhecida referência quando se fala sobre relatos de viagens. Autor de um dos primeiros livros que surgiram neste género, a sua obra congrega vários relatos e diários das suas viagens, o livro é conhecido pelo título *As viagens de Marco Polo* (1298), ou ainda por *Livro das Maravilhas*, e foi traduzido pela primeira vez para português em 1502. De certa forma, podemos dizer que não se trata apenas de uma narrativa de viagem ou de descobertas, mas também de uma autobiografia, porque o livro conta a história da experiência pessoal de Marco Polo – a sua viagem de Veneza para a China, descrevendo países fabulosos e incluindo no seu texto elementos míticos e lendários. Efetivamente é um texto que mistura o maravilhoso, o mítico e o imaginário com factos e realidade. Como refere Nuno Júdice, a viagem foi mudando ao longo dos tempos, adquirindo novos sentidos e novas interpretações.

Com efeito, o esquema completo da viagem, como se encontra nos textos de Homero ou Vergílio, com o seu termo num território em que o herói encontra a sua realização humana, pondo fim à errância (recuperando a mulher e o reino, como Ulisses, ou fundando um novo reino, como Eneias), vai encontrar um outro objetivo. O que conta na viagem, para o homem medieval, é a demanda, a busca sem fim, num percurso que reproduz de modo ritual a viagem do homem em busca da salvação; e mesmo quando o fim da viagem é o santuário (na peregrinação) ou a Terra Santa (na cruzada), a chegada é apenas um meio de aceder ao fim último, que não se situa neste mundo mas no espaço divino, assim se regressando a um fundo primitivo da humanidade, tal como se encontra, por exemplo, no poema de Gilgamesh, que tenta salvar os seus irmãos numa viagem que tem como fim a descoberta dos segredos da vida eterna. (JÚDICE, 1997: 623)

Durante os séculos XV e XVI foram produzidos vários relatos de navegadores, pois esta foi a época de importantes expedições marítimas, que levaram a grandes descobertas, muitos deles deixaram testemunhos dessa época, e serviam simultaneamente várias funções: eram relatos históricos, descritivos, narrativos e granjearam grande interesse da parte do público.

Mais tarde, chegou a vez dos diplomatas e dos missionários que relatam as suas viagens usualmente através de cartas, de carácter mais formal, e debruçam-se mais sobre factos reais e objetividade, ainda assim partilham com os outros tipos de relatos o sentido de aventura.

Uma narrativa de viagem é de alguma forma um testemunho de uma determinada realidade vivida, uma realidade observada e vivenciada.

Hoje em dia, a narrativa de viagem está longe de ser uma narrativa de motivos religiosos, de exploração ou de descobertas marítimas. Nesse sentido o século XIX é um ponto de viragem para este tipo de textos e as mudanças ocorrem tanto no conteúdo como na forma. Hoje em dia a maioria das viagens são com a finalidade do lazer, existem mesmo pessoas que viajam já com o intuito de escrever sobre a experiência¹⁴. Anteriormente, ao contrário, a escrita resultava de uma experiência, agora parece ser uma experiência em si. O modo e as condições da viagem também se alteraram bastante ao longo dos tempos: os meios de transporte são mais diversificados, mais confortáveis e mais úteis.

¹⁴ Veja-se, a este respeito, as residências de escritores no estrangeiro que pressupõe a finalidade da escrita de um livro sobre a experiência.

Em suma, a viagem agora pode ser uma necessidade, um divertimento, um meio para matar a curiosidade, ou simplesmente um prazer. Mas será que a viagem ou a narrativa de viagem é um género literário? Antes de elaborar mais esta questão, e vejamos o triplo sentido desta palavra.

2. Viagem: a palavra, a atividade e a relação com a literatura.

a) A palavra “viagem”

A palavra “viagem” é um nome feminino, de origem provençal (*viatge*) e latina (*viaticum*), que significa, além do ato de transportar-se de um lugar para outro, também as provisões para a viagem ou para o caminho. As definições mais atuais incidem precisamente sobre o movimento de deslocação e pressupõem um meio de transporte: “a transposição de percurso de grande distância em geral mediante o uso de um meio de transporte terrestre aéreo ou marítimo, entre lugares afastados”.¹⁵

Segundo Héléne Lefebvre, no seu livro *Le Voyage* (1989), o nome *viagem* em si mesmo representa um ato fora do normal e do quotidiano, por sua vez a palavra latina *viaticum*, no século VI, foi designada como o ato de caminhar. A autora descreveu a viagem como se fosse uma pausa hipotética, que foi conhecendo mudanças de sentido através dos séculos.

Le voyage est rupture, départ d'un endroit donné vers un autre, éloigné et plus ou moins hypothétique (...) La structure même du mot lui confère une connotation d'événement étranger à la vie “normale” et normée (...) Ce n'est qu'à partir du XV siècle qu'une nouvelle “philosophie” du déplacement permet au mot voyage de s'ouvrir à une signification élargie d'où proviennent les diverses acceptions actuelles, de l'errance des “gens du voyage” à la forme narrative en vogue au siècle dernier, sans oublier les nombreuses expressions métaphoriques: “voyage de la vie”, “dernier ou grand voyage”. (LEFEBVRE, 1989: 5).

Assim sendo, a viagem está presente em todas as narrativas, não só desde os últimos anos, mas desde sempre, tendo ganhado domínio em diferentes géneros literários.

¹⁵ *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, Verbo, 2001, p. 3741. Cf. José Pedro Machado, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Livros Horizonte, 1995, p. 393.

(...) a viagem como tema ou como motivo, quer no plano meramente descritivo, quer numa dimensão alegórica ou simbólica e, por conseguinte, poética, está presente em todas as literaturas, desde o Livro do Êxodo¹⁶, o segundo de quantos compõem o texto Sagrado da Bíblia.(CASTRO, 2005: 780)

Maria Alzira Seixo, por outro lado, chama a atenção para a importância do movimento no vocábulo “viagem” e a forma como, curiosamente, essa ideia começa por não estar presente etimologicamente.

Se o movimento é o coração da viagem, o impulso de continuidade que a faz existir após o ímpeto inicial que arranca o corpo ao estado de inércia, será curioso recordar que o radical latino desconhecia a forma da acção, e manifestava a constelação sémica apenas a partir de três termos: *via*, *viator* e *viaticum*, acentuando assim, para além do sujeito e dos meios da sua manutenção, a figura do espaço que abria a possibilidade da sua existência, e reservando o termo *peregrinatio* para o conceito de viagem longa por terras estrangeiras; (SEIXO, 1998: 13)

b) Viagem como atividade.

Viajar é buscar. O Homem é conhecido pela sua curiosidade, por isso sempre viajou, procurando e tentando decifrar os mistérios do mundo. Caminhou de um lugar para o outro, passou fronteiras para desvelar novas partes do mundo.

A viagem contribui para a descoberta do outro e também para a descoberta de si mesmo, ou seja, a viagem permite ver melhor o outro, e essa visão também ajuda a elucidar sobre o conhecimento próprio.

Por outro lado, não podemos dizer que a viagem não tem limites ou regras, ao contrário, tem regras e são fundamentais: a viagem tem ida e volta, partida e chegada, e entre esses dois, há a descoberta e as suas consequências sobre o viajante.

Segundo H. Lefebvre (1989), o homem começou as suas viagens para a descoberta do mundo muito antes da época da expansão. A Antiguidade e a Idade Média foram tempo de muitas aventuras e narrativas de viagens, fossem míticas ou reais: mítica no

¹⁶ De acordo com a tradição religiosa, o Êxodo e os outros quatro livros da Torá (contém os relatos sobre a criação do mundo, da origem da humanidade, do pacto de Deus) foram escritos pelo profeta Moisés. O Êxodo vem depois do livro de Génesis (primeiro livro da Bíblia), e antes do livro de Levítico. O Êxodo dá continuidade à narrativa iniciada em Génesis. Relata o início da escravidão do povo de Israel no Egito, a sua posterior libertação e aliança com Deus no Monte Horebe, na Península do Sinai (península no Egito), onde Deus entrega a Moisés as duas tábuas de pedra contendo os Dez Mandamentos. O Êxodo narra também o nascimento e a vida de Moisés. Cf. *Bíblia Sagrada*, Difusora Bíblica (Capuchinhos), 2000.

caso da famosa viagem de Ulisses, como já referimos, que faz parte das grandes aventuras de descobertas, e real como a viagem do Marco Polo.

Como Ulisses e Marco Polo temos outros nomes que marcaram a literatura de viagens, e se consideram como testemunhos da existência e da experiência dos antepassados. Acima de tudo funcionam como testemunho de como a atividade de viajar foi importante para o ser humano ao longo dos tempos e como fez parte do seu processo de descoberta e de evolução.

Toutefois, l'homme n'a pas attendu le XV siècle pour prendre la route; En fait, le peuplement actuel du globe résulte d'une lente diaspora entreprise dès la préhistoire, quand de petits groupes abandonnèrent le berceau africain à la conquête de nouvelle région. (...) Voyageurs aux courses moins lointaines mais tout aussi remarquable, Platon, Aristote... Témoignent de l'importance prise par le voyage dans la vie antique. (...) L'on pourrait croire que le Moyen Age marque une pause dans l'histoire des voyages. De fait, la curiosité de "l'ailleurs". (LEFEBVRE, 1989: 6-7).

Viajar é inicialmente apenas uma ideia que se transforma numa decisão. As razões para viajar são várias, e variam de uma pessoa para outra. Há os que viajam para desfrutar, outros que viajam para trabalhar, outros à procura de descobertas, e outros ainda para fugir de uma realidade.

A diferença dos motivos entre os viajantes não significa que alguns aprendem coisas novas e outros não, qualquer viagem é indelevelmente um meio para aprender algo novo. Uma das consequências da viagem é um maior conhecimento sobre si mesmo, outra é o conhecimento do outro e, colocando o eu e o outro em contraponto, é fomentada uma reflexão sobre a sua própria personalidade e identidade. Assim, o ato de viajar é também uma autotransformação, uma viagem interior, que pode mesmo ser mais importante do que a viagem exterior, porque aquela pessoa que pegou na mala e viajou não é a mesma que vai pegar na mala e voltar.

Deste modo, ao regressar da viagem, o viajante sente-se pronto para confrontar a vida de uma nova perspectiva, porque aprendeu mais e conheceu um outro em si mesmo, que vê agora o mundo de uma maneira diferente.

c) Viagem e Literatura.

A relação entre viagem e literatura é uma relação entre a experiência e a escrita, resultado do desejo do viajante de registrar o que viveu durante a viagem, bem como de tomar nota das suas impressões.

O objetivo primeiro dos viajantes da Idade Média, por exemplo, não era relatar o que viam, contudo, ao serem confrontados com o desconhecido e o novo, começam a descrever, com o objetivo de tornar o desconhecido conhecido.

O que é, portanto, uma narrativa de viagem? Pode ser uma descrição, como pode ser também uma recuperação da memória. Será possível dizer que uma narrativa de viagem é uma narrativa factual de vocação autobiográfica, geralmente escrita na primeira pessoa do singular, em que o narrador desempenha uma tripla função: autor, narrador e viajante.

A presença do tema da viagem num texto não significa todavia que esse texto possa ser classificado como narrativa de viagem. Segundo Hélène Lefebvre, o tema da viagem às vezes pode ser o foco da narrativa, como também pode ser só um pretexto, como no caso da “filosofia da viagem”:

le thème du voyage empruntera à travers l'écriture: cadre structurel, contexte d'un récit dont la dynamique repose, comme l'odyssée, sur l'errance du héros, le voyage peut devenir l'objet principal du texte, le noyau de la narration, une narration qui se trouve parfois-avec ou sans la complicité de l'auteur- détournée au profit d'une visée (philosophique politique, etc.) dont elle ne constitue plus alors que le prétexte. (...) A ces textes qui parlent de voyages, il convient d'en ajouter qui utilisent le voyage afin de parler d'autre chose, tels que les « voyages philosophiques » du siècle de lumières. Loin de designer un « genre » précis, ce vocable dissimule une pléiade de formes littéraires dont le seul dénominateur commun réside dans la portée philosophique attachée au voyage. (LEFEBVRE, 1989: 13-17).

Uma narrativa de viagem constitui um texto onde o escritor narra o que viu e o que viveu num outro país, temos ainda aqueles que, além da descrição, refletem acerca do desconhecido e tentam compreendê-lo.

Em jeito de conclusão deste ponto, retomamos as palavras de Aníbal Pinto de Castro: (...) “a ‘viagem’, tanto pelos aspetos concretos como pela dimensão metafórica e simbólica que envolve, constitui um dos motivos e temas mais fecundos da literatura de todos os tempos e em todas as línguas.” (CASTRO, 2005: 790).

3. Literatura de viagem: tópico, género ou subgénero?

A literatura de viagens não é algo novo, é um dos tipos de texto mais antigos, como vimos, este género de narrativas foi durante vários séculos um meio e uma porta para conhecer e aceder ao que de novo havia no mundo.

Uma narrativa de viagem é antes de mais um ato de observação, em que o observador pode ser um escritor, um médico ou um professor – não importa a profissão – a descrição será sempre diferente de uma pessoa para outra, cada um transmite de um modo próprio, dependendo da sua perspetiva: algo exótico para um, pode parecer normal para outro. De igual modo, a maneira de escrever é única e mesmo o tipo de texto escolhido para registar pode ser diferente: prosa ou poesia, por exemplo.

Como já foi referido antes, qualquer viagem é acompanhada por um relato ou por uma descrição. A pergunta colocada por vários estudiosos e que aqui reiteramos é a seguinte: será que o texto resultante dessa transmissão é ou faz parte de um género literário?

Um dos argumentos que funciona tanto a favor como contra o estatuto de género é precisamente a diversidade de tipos de texto em que pode ser registada. Uma narrativa de viagem não conhece apenas uma única forma, pode ser escrita como memória, romance, correspondência, diário etc. e muitas vezes é construída com um pouco de tudo o que aconteceu no processo viandante, ou seja, é um relato da experiência que une num só registo o carácter histórico, geográfico, sociológico, mítico, cultural, etc..

Entre viagem e literatura temos uma certa harmonia, pois qualquer literatura é uma viagem: a viagem do escritor primeiro com as suas palavras e com a sua imaginação, e a viagem também do leitor através do que está a ler.

Com efeito, essa experiência – a descoberta do espaço da viagem – é vivida do mesmo modo por aquele que lê e aquele que viaja, neste género literário em que a verosimilhança, o efeito da realidade, o mimetismo linguagem-mundo, fazem parte da condição *sine qua non* de testemunho que o texto deve ter para convencer o seu leitor a respeito daquilo que conta. (JÚDICE, 1997: 621)

Na introdução do livro *Condicionantes culturais da literatura de viagens* (2002), Fernando Cristóvão afirma que os textos que pertencem à literatura de viagem têm uma presença do tema da viagem diferente, é um tema autónomo, o texto da viagem é um texto

distinto de outros temas. De facto, não é só a presença da viagem num texto que o vai classificar como literatura da viagem, não é uma condição para pertencer a este tipo de literatura. Podemos encontrar textos onde os autores se referem ao tema da viagem, a uma viagem em concreto ou a qualquer coisa que tenha relação com a viagem, mas este tema não é fundamental neste textos, ou seja, o que nos parece que Fernando Cristóvão quer dizer é que, por um lado, temos uma literatura de viagem e, por outro, temos a viagem na literatura. Podem ter algo em comum como podem não ter nada. A viagem na literatura pode ter uma presença num texto histórico, policial, ou qualquer género literário, mas a literatura de viagem tem a viagem como tema principal, está sempre presente também de uma forma diferente, isto é tem uma existência autónoma.

(...) Até porque, com a literatura de viagens tem convivido, permanentemente, o tema da “Viagem na Literatura” dando ocasião a múltiplas confusões e ambiguidades (...) Literatura de viagens não se distingue de viagem na literatura só pela diferença de estatuto genológico, mas também pelo seu relacionamento com o referente. (CRISTÓVÃO, 1999: 15).

Segundo Cristóvão, a literatura de viagem é considerada um subgénero mais do que género literário, facto recente reconhecido e debatido.

(...) Subgénero literário, portanto, com individualidade semelhante à de outros subgéneros de estatuto reconhecido, como o pastoril, histórico, o policial etc. (...) Foi tardio e é relativamente recente o reconhecimento do subgénero literatura de viagens devido, sobretudo, à sua natureza compósita e interdisciplinar de textos cruzados pela Literatura, História e Antropologia. (CRISTÓVÃO, 1999: 15-16).

De acordo com o autor, a literatura de viagens é um subgénero que mistura textos de vária natureza como a história e a antropologia, onde todos esses componentes se misturam para construir uma narrativa e enfim para contar os acontecimentos de uma viagem. Um dos obstáculos à concordância na classificação da literatura de viagens terá sido precisamente essa interdisciplinaridade.

Outros estudiosos não concordam com a classificação como género, subgénero ou apenas tópico literário, muitas vezes a narrativa de viagem é sumariamente reportada a um subgénero da autobiografia. Notamos porém um esforço por parte dos críticos e da investigação científica nas últimas décadas em identificar a narrativa de viagem como um género ou subgénero autónomo. Por sua vez, Maria Alzira Seixo sistematiza a questão dizendo-nos que “A poética da viagem ocupa, como é sabido, territórios vários suscetíveis de agrupamento em três grandes zonas: a da viagem imaginária (...), a da literatura de viagens

(...) e a da viagem na literatura.” (SEIXO, 1998: 17). Concluindo, apesar de tudo, que esta é uma questão complexa principalmente no que se refere ao segundo grupo (literatura de viagens) em que muitas vezes há dificuldade em sequer admitir estes textos como literários.

A crítica unifica-se sobretudo em torno da ambiguidade da questão, há mesmo quem considere um género indefinível, como surgiu no livro de Marie Christine Pioffet, talvez por ser um género multifacetado poderá assumir várias formas e, logo, manifestar-se em vários géneros.

Le récit de voyage passe pour un genre indéfinissable, oscillant entre le compte rendu d'une aventure, l'inventaire des particularités locales et le commentaire qui médiatise ou interprète la diversité. La narration d'un séjour en pays étranger se ramifie à vrai dire en plusieurs sous-genres qu'il est difficile de regrouper, si ce n'est par des traits liés à son contenu, au déplacement dans l'espace et à l'engagement plus ou moins marqué du sujet qui rapporte les événements (PIOFETT, 2008: resumo).

Estabelecer uma definição de narrativa da viagem, ou identificá-la de entre um *corpus* literário foi e será sempre uma tarefa difícil. Claude Reichler (1946), professor na universidade de Lausanne, dedicou uma grande parte do seu trabalho científico a falar sobre a narrativa de viagem (*‘récits de voyage’*) e no seu estudo constatou que tentar classificar a literatura de viagem é uma tarefa que pode falhar.

Um texto cujo conteúdo se debruce sobre a viagem pode pertencer facilmente tanto ao género da autobiografia como ao histórico, no fundo cada leitor pode fazer a sua própria interpretação que decerto resultará diferente da intenção original do escritor.

Outra das características dos textos desta natureza, como vimos, é que pode misturar diferentes discursos e focar vários temas. A literatura de viagem existe com as suas particularidades e a sua diversidade temática. No prefácio do livro *Roman et récit de voyage*, Philippe Antoine veio confirmar que:

Il faut redire, en bonne méthode, qu'un trait de contenu ne peut à lui Seul définir un genre, lequel est d'ailleurs (presque) toujours un ensemble flou, et un système en constante évolution. Mais les choses sont plus ardues encor si l'on se tourne du coté de la mise en texte de l'expérience viatique. Prose, vers, prosimètre ; lettre, journal, récit, écriture à la première ou a la troisième personne... le Voyage paraît décidément insaisissable, puisqu'il se décline à tous les cas, puisqu'il revendique tour à tour son appartenance à tel ou tel genre connexe, comme par exemple l'histoire ou l'autobiographie. (ANTOINE, 2001: 5)

Segundo o autor, podemos dizer que todos os textos que relataram uma experiência de viagem ou que foram executados por um viajante, que seria ao mesmo tempo o autor da história, pertencem ao género da literatura de viagens.

Por toda a sua heterogeneidade, é difícil classificar a literatura de viagem como um género, será provavelmente mais acertado apelidá-la de subgénero, já que, na verdade, quase em qualquer narrativa podemos encontrar a presença da viagem. Apesar de ser essa a sua definição etimológica, a viagem não pode ser só o deslocamento físico de um lugar para outro; a viagem pode realizar-se com a leitura dum livro ou com a imaginação das pessoas, e nesse sentido não há regras ou restrições para viajar, a viagem está disponível para qualquer pessoa, em qualquer lugar e em qualquer tempo.

Por sua vez, o objetivo da viagem muda consoante o motivo do viajante: uma viagem de investigação não é o mesmo que uma viagem de férias, todos os componentes mudam, até a maneira de retratar a viagem muda neste caso.

Retomando as palavras de Philippe Antoine, é difícil definir o género da literatura de viagem, pois não parece existir género semelhante.

Le récit de voyage fait partie de ces genres mêlés qu'aucune poétique ne saurait à première vue rigoureusement définir. De toute évidence, cet objet résiste à l'analyse, au point qu'on pourrait même douter de l'existence d'un genre viatique. Parlerons-nous de l'écriture d'un déplacement ? Mais il est tellement de manières de parcourir un territoire et d'en rendre compte ! On sait qu'il est possible de voyager autour de sa chambre, avec ou dans les livres, ou au pays de moi... Plus simplement, on ne visite pas l'Italie comme on découvre le Nouveau Monde. Et les Voyageurs sont eux-mêmes si différents : le promeneur, le pèlerin ou l'explorateur ne ramèneront pas les mêmes mots de leur « voyage », parce que qu'ils ne sont pas partis chercher les mêmes choses. Le monde, enfin, s'est modifié, et les manières de le voir. On a prédit la fin des voyages ou retrouvé l'aventure au coin de la rue. (ANTOINE, 2001: 5)

Aníbal Pinto de Castro¹⁷ salienta a este propósito que a diversidade dos motivos do viajante, ou a diversidade dos motivos da escrita dum texto ou dum diário de viagem, não quer dizer que não constituem um género literário, é razoável concluir que esses tipos de textos apesar de serem diferentes nas características, no estilo e no motivo da escrita pertencem a um mesmo género ou subgénero, a literatura de viagem.

¹⁷ Cf. Aníbal Pinto de Castro, “Literatura de Viagem” in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, volume V, 2001.

4. A relação da viagem com a identidade e a alteridade.

Mais qu'est-ce que le voyage aujourd'hui? Un tourisme d'exploration, une expédition vacanciere, un produit de consommation, une initiation à l'ailleurs, une rencontre avec l'autre? C'est un peu tout cela à la fois. Voyager chez l'autre c'est aussi mieux se préparer à revenir chez soi.

Franck Michel

Qualquer viagem leva o viajante a uma autodescoberta e à descoberta do outro, a viagem permite ao viajante perder-se para depois melhor se encontrar, da mesma forma que permite ao viajante olhar para o mundo com uma lente renovada. Podemos definir a viagem também como um pretexto para analisar a alteridade.

Um texto de viagem pode funcionar como um mediador no reconhecimento e na descoberta do outro. A viagem permite que o viajante estude o homem na sua complexidade, diversidade e variabilidade e, concomitantemente a esse processo, inicia-se o autoconhecimento.

Todos nós temos visões pré-construídas sobre os outros e sobre o que está “lá fora”, depois da viagem o viajante tem duas opções ou corrigir a ideia que tinha ou confirmá-la. Segundo o antropólogo Franck Michel, no livro *Désir d'Ailleurs* a viagem começa quando o viajante começa a duvidar de si e a considerar a viagem uma passagem para chegar ao outro através de si.

Le Voyage commence là où s'arrête nos certitudes. Le voyage c'est réapprendre à douter, à penser, à contester. En abolissant les frontières de l'inconnu, le voyage c'est oser défier la banalité, du quotidien, le confort rassurant, les habitudes séculaires. Le voyage invite au désir de l'altérité autant qu'à celui de l'ailleurs : la rencontre humaine et l'écoute des autres sont aussi indispensables à l'univers du voyageur que le dépassement de soi marqué par l'effort et la souffrance ou encore la lecture de tous les romans d'aventure et autres récits de voyage laissés par d'illustres prédécesseurs, voyager, c'est avant tout regarder autour de soi pour mieux s'oublier, choisir la solitude pour mieux se rapprocher des autres, dévorer le monde des yeux pour mieux en apprécier la grandeur. (MICHEL, 2004: 19).

A literatura de viagem é um género multifacetado, o viajante sempre desempenha o papel de quem traz o particular a partir do geral. Nestas narrativas, o que é mais necessário para o escritor e para o leitor também, é a abordagem de um lugar diferente do seu. Antes de

mais então a viagem é considerada uma experiência para conhecer a história da humanidade ou, em outras palavras, as diferenças e as particularidades da humanidade, e será muito mais isso do que uma simples descoberta geográfica.

As narrativas de viagem oferecem uma diversidade aos olhares e julgamentos comumente desgastados por outros. A viagem serve tanto como um meio para observar o outro, como a si mesmo, como um espelho em que se reflete o outro que tanto nos pode lembrar o nosso próprio reflexo, como nos pode mostrar um lado muito diferente do nosso. Efetivamente, nestas narrativas o leitor nota uma dupla função do olhar do narrador, o olhar do outro e o olhar para si próprio, um olhar para analisar o outro como estranho e um outro olhar para se analisar e descobrir a si mesmo, este duplo olhar acaba por contaminar também o leitor.

O olhar de um indivíduo pode ser um olhar coletivo, na medida em que a narrativa oferece a perspectiva de uma comunidade. O narrador não é somente o “visitante, observador, viajante” que transmite esta imagem a quem observa, mas também o outro que é observado divulga uma imagem diferente de si, uma imagem que tanto pode ser favorável como desfavorável. Com efeito, observar e aceitar o outro é de certa forma duvidar de si mesmo, pois tudo o que vemos pode ser diferente de nós, seja nos costumes, seja na maneira de falar, de comer, ou no modo de viver em geral.

S'ouvrir à l'autre c'est accepter de douter de soi, se risquer à l'altérité c'est la voie qui mène à des bonheurs évidents dont les sentiers difficiles restent néanmoins parsemés de dangers qui dissuadent plus d'un candidat un grand frisson de la sensation voyageuse du Divers. (MICHEL, 2004: 74).

A viagem continua portanto a ser um meio de ver a diversidade humana, de conhecer simultaneamente a identidade e a alteridade. Transforma o viajante num observador, muito atento, presta mais atenção ao que o rodeia, principalmente aos pequenos detalhes. A diferença agita o desejo de conhecer mais, conhecer a língua, a cultura, o modo de pensar e de viver. Ver outro lugar e outras pessoas provoca no viajante a curiosidade, o que provoca o questionamento de si mesmo e da sua identidade. E no fim da aventura da viagem, seja o viajante “narrador” seja o leitor, terminam por aceitar a evidência da diferença.

Além disso, a viagem é principalmente um encontro humano, é o caminho que leva para conhecer a si mesmo, e para conhecer o outro como pessoa e lugar, descobrir a

riqueza cultural e natural de um lugar e de um povo diferente e com essa descoberta, a viagem deixa de ser apenas um movimento ou uma deslocação no espaço. Nesta medida, podemos considerar a viagem como uma forma de viver e de sobreviver.

Como já referimos antes, viajar não permite só a conhecer a alteridade do outro, mas também a alteridade do viajante (o viajante procura a diferença, a variedade, a atração pela alteridade torna-se um motivo para conhecer o outro). Esta palavra tem origem do latim “alter” – o outro – dizemos alteridade ou, em alguns autores, “outridade”. Alteridade é um substantivo que significa natureza ou condição do que é outro, do que é distinto¹⁸. Segundo o que Clara Vitorino afirma no artigo “Busca da identidade na alteridade” trata-se de “um conceito relativo que necessita de um ponto de referência preciso: de que ou de quem é que se distingue” (VITORINO, 1997: 52) e também que “obedece a uma projeção do ‘eu’ sobre o ‘outro’ baseada em estereótipos, fazendo no fundo parte de uma ideologia: a imagem do outro é uma das formas de pensar o real.” (VITORINO, 1997: 61).

Posto isto, a alteridade não ajuda só a compreender o mundo ou o outro, mas também a descobrir o outro que temos em nós. Porém de forma a estar mais bem preparados para conhecer essa alteridade que existe em nós, é necessário em primeiro lugar colocar de parte temporariamente os nossos valores e o nosso conhecimento do quotidiano usual para melhor acolher a diversidade. De acordo com Franck Michel, é necessário deixar de lado os nossos próprios costumes para melhor conhecer os dos outros, isso não quer dizer esquecê-los definitivamente ou apagá-los, ao contrário, cada cultura representa a própria identidade do indivíduo.

Comprendre le monde dans sa diversité, c’est accepter de laisser au fond de son garage ou de son grenier ses valeurs et ses repères parfois même son passé et ses bagages. Les croyances et les rites des uns ne sont pas ceux des autres, et si certains ont l’habitude de manger froid et à même le sol, d’autres préfèrent par habitude aussi- manger chaud et assis autour d’une table. Que l’on soit simple badaud, touriste organisé, aventurier solitaire ou encor ethnologue, certaines attitudes de l’ailleurs nous choquent du fait de leur inexplicable étrangeté ou nous étonnent parce qu’elles ne cadrent pas avec nos conventions. (MICHEL, 2004: 72).

¹⁸ *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, Verbo, 2001.

Em suma, a viagem representa uma espécie de encontro com o desconhecido, o que resulta numa experiência de aprendizagem e também num meio de comunicação com os outros, uma abertura ao mundo e ao mesmo tempo uma experiência de alteridade.¹⁹

5. Viajantes: diferenças e aproximações.

Fernando Cristóvão afirma que “se o viajante qualifica a viagem, é a viagem que modela o viajante.” (CRISTÓVÃO, 2003: 9). Estes dois termos não se separam, um está dependente do outro, não podemos obviamente encontrar viagem sem viajante, nem viajante sem viagem. A questão mais profunda que importa aqui formular é se é a viagem que tem mais influência no viajante ou se é o viajante que influencia a viagem. Segundo Cristóvão, na introdução do livro *O olhar do viajante dos navegadores aos exploradores* (2003), o olhar do viajante desempenha um papel muito importante na orientação da viagem. Segundo o nosso ponto de vista, julgamos que é a viagem em si que modela e orienta o viajante, porque cada tipo de viagem necessita de um viajante diferente, ou seja, o olhar de um viajante turístico não é o mesmo olhar de um viajante científico ou de um peregrino – a experiência resultará sempre do motivo.

Cada tipo de viagem tem o seu tipo de viajante, neste sentido até o nome dado à pessoa pode mudar dependendo do objetivo da viagem: por exemplo, podemos chamar a um viajante de férias um turista; por outro lado, alguém que viaja por um motivo religioso é um peregrino. Todavia podemos dizer que todos têm um lado de turista e outro de viajante, dependendo do que motiva a viagem, mas cada um tem o seu próprio modo de olhar, e cada um tem interesses diferentes, contudo, no final há sempre uma aprendizagem, seja de que natureza for.

Turista ou viajante? Os olhares de cada um deles identificam-nos, mas no final os dois são exploradores, só que cada à sua maneira. O turista, apesar de ter alguns epítetos negativos, também descobre as novidades do mundo.

Le touriste et le voyageur renferment le meilleur et le pire de l’homme. Mais le touriste a souffert d’un mépris et souvent d’une haine farouche exprimés à son

¹⁹ Cf. Franck Michel, *Désirs d’Ailleurs. Essai d’anthropologie des voyages*, Québec, Les presses de l’Université de Laval, 2004.

égard (...) le touriste qui a longtemps été considéré comme un voyageur « amateur » de second rang, ne s'oppose plus aujourd'hui à un prétendu voyageur professionnel que serait par exemple l'ethnologue, le grand reporter ou encor le baroudeur perpétuel et l'aventurier- explorateur moderne. (MICHEL, 2004: 64-65).

A obra em que incide o nosso estudo – *Terra Sonâmbula* – não tem este tipo de viajantes, todos eles (Kindzu, Tuahir, Muidinga e Farida, apenas para referir os principais) não são turistas nem viajantes de descobertas. Se, por acaso, for necessário classificá-los, optaríamos por apelidá-los de viajantes de descobertas: descoberta da tranquilidade, da paz, da identidade, enfim o objetivo de quase todas as viagens nesta obra. A viagem feita pelos personagens da obra é uma viagem de fuga da guerra e da humilhação e exprime sobretudo um sentimento de rejeição pela situação que o país atravessa.

Numa outra perspetiva, podemos colocar a hipótese de que o leitor, neste romance – e noutros de semelhantes possibilidades –, acaba por ser uma espécie de turista. Ao longo da leitura de *Terra Sonâmbula*, o leitor é um turista fascinado pelo que lê, como também pelo que imagina, do lado de fora da narrativa, incide um olhar primeiro superficial sobre a história, que se vai aprofundando paulatinamente. De igual modo, podemos identificar Muidinga como um viajante/turista em alguns momentos, sobretudo durante os momentos da leitura dos cadernos de Kindzu. É certo que nenhum dos personagens é considerado um turista, será certo também que a palavra turista não é adequada aos personagens de *Terra Sonâmbula*, porém, a nosso ver, é possível considerar Muidinga como um turista pelo menos na hora da leitura. Nesses momentos, este personagem transmuta-se num outro fascinado pelas estórias de Kindzu e que volta a ter um olhar superficial mas ao mesmo tempo analítico, muitas vezes um olhar de comparação entre si e a vida de Kindzu.

6. Escrita e leitura como viagem.

No que diz respeito à autoria da literatura de viagem, qual é a atividade que domina e a que precede – será que é o viajante que escreve ou é o escritor que viaja? Seja como for, viagem e escrita estão definitivamente ligadas uma à outra.

A escrita em si é uma viagem e os escritores viajantes são vários, há os que escrevem sem viajar e os que viajam sem escrever, e os que reúnem as duas atividades. Os escritores que escrevem sobre viagens sem efetivamente viajar são pessoas que têm a capacidade de imaginar e de trazer para a escrita o resultado desse exercício. Os viajantes que viajam e escrevem ao mesmo tempo, por sua vez, são os mais concretos no processo de comunicação, uma vez que ao relatar as suas jornadas em “tempo real”, sejam escritores ou não, na maior parte das vezes transmitem não só o que estão a ver mas também as suas emoções perante aquilo que estão a ver.

Através da narração, o escritor regressa de novo ao lugar onde estava, viaja tanto com a memória como com as letras. Na verdade, não é apenas escritor que viaja com a sua memória ou com a sua imaginação, mas é também o leitor, por sua vez, que viaja por meio da leitura, utilizando a sua imaginação para reconstruir o lugar ou as descrições do escritor, sentindo assim que está a viver uma experiência semelhante. Apesar de leitor e escritor serem provavelmente duas pessoas distantes e diferentes, estão a viver a mesma experiência de viagem, um está a vivê-la através da sua escrita e o outro está a vivê-la através da sua leitura, assim sendo pode dizer-se que a leitura é também uma espécie de aventura/viagem imaginária para o leitor. No entanto, essa partilha só é possível se o escritor conseguir impregnar a sua escrita dos sinais e dos sentidos que captou durante a sua experiência, terá de haver até, julgamos, uma intenção primeira de querer contar a história do que viu, de não querer de modo nenhum guardar só para si. Se assim for, o escritor realizará o propósito primacial da literatura de viagens que é transportar o leitor consigo, mas desta vez sem sair do lugar, apenas através do folhear das páginas.

Com efeito, ler um livro é partir para um outro mundo, a leitura pode ser uma espécie de caminhada imóvel, através da qual o leitor reconhece lugares e cidades que nunca viu antes, somente pela lente do escritor.

A viagem do leitor não se limita apenas à imaginação do lugar, mas também viaja no tempo. Pode estar fisicamente sentado na sua casa, num país X, mas espiritualmente num outro. O lugar onde se passa a ação no livro ignora o lugar onde o leitor está realmente, o que conduz a substituir um por outro, pois o lugar do texto é o lugar privilegiado.

A leitura e a escrita foram classificadas como uma viagem pela escritora francesa Christine Montalbetti (1965), partindo da premissa que o texto seria concebido como um “espaço” no seu livro *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*: “Si je dis le texte comme un

espace, l'écriture et la lecture comme des voyages". (MONTALBETTI, 1997: 111) A escrita é considerada como um transporte através do qual o leitor 'viajante' anda de um lugar para outro, com a orientação do autor.²⁰

No caso particular da obra *Terra Sonâmbula*, a escrita é considerada como um meio para sobreviver e de para viajar para outro lado (para longe da guerra). Para Muidinga ler os cadernos escritos por Kindzu foi um meio para se distrair e também para sair daquele lugar em que estava rodeado pelos mortos.

A lua parece ter sido chamada a voz de Muidinga. A noite toda se vai enluarando. Pratinhada, a estrada escuta a estória que despona dos cadernos. (TS, 2008: 14).

Os cadernos de Kindzu se tinham tornado o único acontecer naquele abrigo. (TS, 2008: 35).

A leitura e a escrita são dois fatores muito importantes para Kindzu, pois escrever foi a única maneira que encontrou de escapar daquilo que estava a viver. Mesmo não sabendo que os seus escritos foram como uma fuga para ele, da mesma forma representaram uma fuga para outros, neste caso Muidinga e Tuahir.

- O que andas a fazer com um caderno, escreves o quê?
- Nem sei, pai. Escrevo conforme vou sonhando.
- E alguém vai ler isso?
- Talvez.
- É bom assim: ensinar alguém a sonhar. (TS, 2008: 183).

²⁰ Cf. Christiane Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

Capítulo 4:

A presença da viagem na obra *Terra Sonâmbula* de Mia Couto.

A viagem não começa quando se percorrem distâncias, mas quando se atravessam as nossas fronteiras interiores. A viagem acontece quando acordamos fora do corpo, longe do último lugar onde podemos ter casa. [...] A viagem termina quando encerramos as nossas fronteiras interiores. Regressamos a nós, não a um lugar.

Mia Couto

Como vimos no capítulo anterior, *Terra Sonâmbula* (1992) é o primeiro romance e dos mais aclamados trabalhos do escritor moçambicano Mia Couto (António Emílio Leite Couto), o escritor mais lido e mais traduzido da sua geração. O romance leva-nos à sociedade moçambicana na época do pós-colonialismo, na última fase da guerra civil e conta a história da fuga de um velho e de um menino das calamidades do conflito. Ao longo da narrativa e com cada situação enfrentada pelos dois, notamos a importância da presença destas duas personagens, bem como o facto de um representar a velhice e outro a infância, pilares da educação e da evolução da tradição moçambicana.

As histórias deste romance estão encadeadas com a história de Moçambique, e através da história do velho Tuhair e do menino Muidinga, de alguma forma conhecemos outras e com elas várias faces de Moçambique, em que todos os personagens se refugiaram da guerra civil, como por exemplo Kindzu e Farida. De certo modo, pode-se comparar o modo de contar as histórias neste romance com o método adotado nas *Mil e Uma Noites*, ou seja, a partir de uma história-base (Muidinga e Tuahir) vão se desfiando outras, com outras personagens e outros lugares, sempre voltando ao denominador comum.

Uma das características mais importantes do romance é a presença de vários temas: a guerra, a relação entre tradição e modernidade, a importância da oralidade em Moçambique, o sonho, o caminho, a memória e a viagem. Através de alguns destes temas, Mia Couto transmite as tradições dos moçambicanos, como por exemplo a entreaajuda; quer através da ajuda do velho ao menino, quer através da ajuda de Kindzu a Farida para encontrar

o seu filho. Este sentido de entreajuda permite-nos dizer que há uma presença forte da fraternidade entre os personagens apesar da falta da segurança e de paz no país.

Terra Sonâmbula é um intercalar e encadear de histórias que são, quase todas, contadas por narradores intradiaegéticos que se assumem como contadores de histórias tendo, deste modo, um papel de grande importância na economia da narrativa. Muitas das histórias resultam da apresentação de determinada personagem, isto é, a identificação das personagens passa igualmente pela narração dos acontecimentos que preencheram a sua vida. Por detrás, todas têm implícito uma faceta moral com a transmissão de conhecimentos e valores de vida, profecias sobre o futuro de determinados acontecimentos passados ao longo da narrativa ou, simplesmente, uma vertente que pretende pôr cobro a lacunas de nsabedoria e alimentar a imaginação ávida dos ouvintes/leitores. O papel dos contadores de estórias continua a ser fundamental na sociedade africana já que, para além da maior parte ainda não saber ler e ser necessária a sua "re-oralidade", exercem uma função essencial na difusão dos saberes garantindo a continuação da ligação à terra e aos valores que caracterizam a sociedade africana protagonizada, embora de maneira diferente, pelos mais novos. Até aí o conhecimento era transmitido exclusivamente de boca em boca, agora regista-se em livro mas a transmissão oral continua. O método não se altera, apenas o depositário do legado cultural.

Mia Couto com este método, entendemos, pretende interligar o que é a tradição e o grande símbolo da modernidade que é a escrita; não se dá uma rutura com a antiga cultura e se começa uma nova, apenas se readapta a tradição integrando perfeitamente o que até aí lhe era alheio de modo a permitir a continuidade.

Além de ser uma narrativa que se focaliza na guerra civil e nos sofrimentos e consequências da guerra, é também uma narrativa de viagem: toda a obra é uma espécie de viagem. Muidinga e Tuahir surgem como os primeiros viajantes desta aventura moçambicana.

Um velho e um menino vão seguindo a estrada. Andam bambolentos como se caminhar fosse seu único serviço desde que nasceram. Vão para lá de nenhuma parte, dando o vindo por não ido, a espera do adiante. Fogem da guerra, dessa guerra que contamina toda a sua terra. Vão na ilusão de, mais além, haver um refúgio tranquilo. (TS, 2008: 10)

O primeiro viajante é Tuahir, um elemento muito importante para o seu companheiro Muidinga, como se a viagem do menino fosse uma espécie de viagem iniciática, pois tendo perdido a memória, precisava de uma orientação e Tuahir representa o papel de

orientador nesta viagem. A estação escolhida por estes dois viajantes foi um “machimbombo” queimado na beira de uma “estrada morta”, que vai ser o abrigo onde a aventura continuará.

Terra Sonâmbula é uma obra onde o sonho e a viagem têm o mesmo objetivo e a mesma direção já que os dois trazem a esperança aos personagens, e nestes dois aspetos reside a esperança de Tuahir, Muidinga e Kindzu. Cada um através do seu próprio percurso tentam fugir da guerra, que representa o pesadelo que mata o seu sonho de viver numa terra pacífica. Neste sentido, ao longo do romance surgem várias metáforas da guerra, que se materializam em obstáculos que dificultam ou impedem a viagem, a fuga da guerra. O aparecimento da ave Mampfama – “a ave matadora de viagens” – é uma dessas metáforas (cf. RODRIGUES, 2014: 163-164) que impede os caminhos, alastrando as suas asas para amaldiçoar o caminhante e o seu caminho, assim também a guerra se impõe sobre quem quer partir, acrescentando obstáculos e dificuldades até conseguir a desistência. Neste caso, Kindzu consegue destruir a ave com a ajuda do espírito de seu pai, mas a verdade é que a sua viagem, nesta altura, já estaria bastante perto do fim, talvez tenha sido um prenúncio.

Muidinga, por sua vez, insistiu sempre nos seus sonhos, nunca deixou de ser sonhador, apesar de estar sentado num autocarro queimado, viaja com as histórias de Kindzu, que se tornaram simultaneamente o seu abrigo e a sua distração. Todos os personagens desejariam ver um Moçambique diferente, em todos viveria o desejo de mudar para uma vida melhor. Com a leitura dos cadernos de Kindzu, Muidinga consegue sair daquela realidade onde estava, e viajar com a sua imaginação, em busca de uma realidade melhor. Na verdade, não era só Muidinga que buscava outra realidade ou mudanças com a leitura dos cadernos, também Kindzu, por sua vez, buscava a mudança através da sua escrita e da sua viagem. Os sonhos, com efeito, assumem um papel muito importante e relevante devido à sua dimensão simultaneamente imaginativa e evasiva. Todo este universo (os sonhos, as visões, os delírios) está presente em todos os capítulos da obra, culminando no termo do romance na forma do sonho profético de Kindzu²¹.

Os cadernos coloriram a vida de Muidinga, tornaram-se um meio de salvação da vida do menino, enquanto o menino perdeu tudo o que conhecia com a doença, estes

²¹ “Eu sentia que a noite chegava ao fim. Qualquer coisa me dizia que me devia apressar antes que aquele sonho se extinguisse. Porque me surgiam agora alucinadas visões de uma estrada por onde eu seguia. Mas aquela era uma estrada muito estranha picada: não estava imóvel, esperando a viagem dos homens. Ela se deslocava, seguindo de paisagem em paisagem. A estrada me descaminhou. O destino o que é senão um embriagado conduzido por um cego?” (TS, 2008: 217).

cadernos trazem-no de volta à vida dos moçambicanos, representando uma forma de conhecer o outro e também de se libertar.

A leitura é uma riqueza no meio da violência da guerra. De um modo geral, ler é uma riqueza que tem relação com a construção da identidade pessoal e nacional, não só a leitura mas a escrita também.

O velho pede então que o miúdo dê voz aos cadernos (...) Ainda bem que você sabe ler, comenta o velho. Não fossem as leituras estariam à solidão. Seus devaneios caminhavam agora pelas letrinhas daqueles escritos. (TS, 2008: 139-40)

Os cadernos de Kindzu tiveram um grande impacto no menino, ou seja, Muidinga conseguiu imaginar e viajar com as histórias de Kindzu, sim, mas viu também uma transformação na paisagem, as histórias de Kindzu deixaram Muidinga criar uma nova relação com a realidade e com a paisagem que o rodeia. A sua viagem através dos cadernos cria um novo laço com a realidade, transmutando-o de tal forma, que Muidinga vê a paisagem ao redor do autocarro modificar-se aos poucos, ganhando vida, as memórias relatadas nos cadernos vão dando sentido à vida do menino. Como refere Kamila Rodrigues, a memória neste romance adquire uma importância premente e constitui ela própria uma narrativa autónoma.

A memória em *Terra Sonâmbula* é uma narrativa. Uma narrativa que as personagens traumatizadas como Muidinga ou Dona Virgínia ora apagam ora reinventam procurando uma estória que pudesse exprimir a sua vida, a sua história, a sua identidade. No entanto, essa memória imaginada e em constante transformação não é simplesmente uma memória individual, mas é sempre interligada com as múltiplas memórias da nação moçambicana. De facto, esta pluralidade de memórias/estórias que se tecem ao longo do romance destaca a necessidade de relembrar e recontar certos episódios da complexa história de Moçambique para poder construir uma narrativa da(s) memória(s) da nação, heterogênea e variada como as próprias pessoas que a compõem. (RODRIGUES, 2014: 172)

Assim, as palavras de Kindzu além de ajudarem o próprio escritor a sobreviver e Muidinga como leitor a sonhar e a viajar, ajudam também reconstruir a memória das personagens e, metonimicamente, do país. O ato da leitura e o de escutar abrem caminho para o sonho, isto é, Muidinga ao contar as viagens de Kindzu por mar reaprende a imaginar – "os escritos de Kindzu traziam ao jovem uma memória emprestada sobre esses impossíveis dias." (TS, 2008: 136) – e o velho, ao ouvir, reaprende a sonhar. A escrita de Kindzu, por outro lado, fez com que a estrada se movesse também, ou pelo menos do ponto de vista de Muidinga.

De facto, a única coisa que acontece é a consecutiva mudança da paisagem. Mas só Muidinga vê essas mudanças. Tuahir diz que são miragens, frutos do desejo de seu companheiro. (TS, 2008: 69)

A estrada tem um papel muito importante nesta narrativa, surge aqui como ‘espaço viajante’ e que procura a esperança e a paz, uma estrada que anda à noite ‘sonhambulante’.

Lhe vou confessar miúdo. Eu sei que é verdade: não somos nós que estamos a andar. É a estrada. (...)

Tudo acontecera na vizinhança do autocarro. Era o país que desfilava por ali, sonhambulante. (TS, 2008: 138)

O espaço ao redor dos personagens principais da narrativa não tem menos importância do que os próprios personagens, pelo contrário, o espaço ‘estrada’ é considerado como um dos ingredientes que aumentam o valor da narrativa.

Ao longo do romance, há sempre partes onde surge a mudança da paisagem, e o verdadeiro motivo desta transformação não é a leitura mesmo, mas a forma como os viajantes foram transformados por causa do pesadelo da guerra. A terra também sofreu com a guerra, como as pessoas, à volta do autocarro queimado tudo mudou não porque a terra anda à noite como diz a crença, mas porque tal como a guerra mata e muda as pessoas, muda e mata a terra também.

As deambulações da própria estrada abandonada conduzem ao índico, passando cada manhã por novas paisagens até desaguar na areia da praia no último capítulo. O movimento da estrada morta pela guerra é um movimento de toda a terra moçambicana que procura recuperar a sua identidade, a sua história, o seu passado e o seu futuro. (RODRIGUES, 2014: 160)

De facto a mudança que houve na paisagem – e que Muidinga nota – não foi realmente na paisagem, mas sim nele mesmo, ele como leitor e como viajante. A mudança sempre está no olhar do viajante, porque se torna um observador atento, aqui Muidinga perdeu-se na leitura dos cadernos, mas ao mesmo tempo encontrou-se.

Durante uma viagem acontece sempre uma metamorfose, seja na própria pessoa, seja ao seu redor. A alteração e a transformação contagiaram todo o ambiente. Do pesadelo da guerra ao sonho que ajuda a sobreviver àquela situação, da paisagem destruída para uma outra mais viva, da pessoa sem esperança a outra com esperança, os cadernos de Kindzu conseguiram operar uma mudança radical no menino e na sua vida.

A fuga e a busca são elementos necessários na viagem de todos os personagens. No caso de Muidinga era uma viagem de busca mais do que fuga, busca da sua identidade, da sua origem, dos seus pais, enquanto a viagem de Kindzu – que vai ser deslindada ao longo da narrativa – tem a presença dos dois elementos “fuga” e “busca”: fugiu da guerra, fugiu da sua realidade, na busca de outra melhor, como também fugiu na busca de ser um *naparama*, um guerreiro lutador. No caso de Tuahir é uma fuga, não sabe para onde vai, mas o que importa é ficar longe daquela guerra: “Sabe bem uma sombrinha assim. Não descanso desde que fugimos do campo.” (TS, 2008: 11).

As viagens em *Terra Sonâmbula* podem considerar-se como uma viagem coletiva, em que a escrita e a oralidade desempenham um papel muito importante, pois são os meios pelos quais se realizam as viagens: a escrita de Kindzu realiza a viagem dele próprio e com a leitura vocalizada de Muidinga se realiza a viagem de Muidinga e Tuahir. É um tema que está presente desde o início até ao fim da narrativa, materializa-se também em várias pequenas viagens, por exemplo: a viagem de Kindzu está dividida em duas fases, a primeira é a de fuga ou de ‘ida’ – que não são imaginais como no caso de Muidinga, são viagens verdadeiras – nesta ele começou por buscar outra identidade, começou por procurar uma realidade melhor; depois temos o regresso ou ‘volta’, volta à realidade na busca do filho de Farida – Gaspar – e esta viagem é totalmente diferente da primeira, esta deixa de ser por ele próprio, é para ajudar Farida e salvar Gaspar. Aqui Mia Couto mostra-nos que nem sempre a fuga é a solução para resolver problemas, na viagem de ida Kindzu fugiu da realidade, mas na volta estava pronto para se confrontar com essa realidade, porque a pessoa que viajou não é a mesma que regressou para procurar Gaspar, a viagem muda a visão das pessoas em relação aos acontecimentos.

A outra viagem principal nesta narrativa é a de Tuahir, uma viagem para a morte, e esta viagem tem como objetivo o mar, uma maneira ritual de deixar a pessoa morrer em paz, o que significa que essa viagem é uma viagem infinita.

As ondas vão subindo a duna e rodeiam a canoa. A voz do miúdo quase não se escuta, abafada pelo requebrar das vagas. Tuahir está deitado, olhando a água chegar. Agora, já o barquinho balouça. Aos poucos se vai tornando leve como mulher ao sabor de carícia e se solta do colo da terra, já livre, navegável. Começa então a viagem de Tuahir para um mar cheio de infinitas fantasias. Nas ondas estão escritas mil histórias, dessas de embalar as crianças do inteiro mundo. (TS, 2008: 196).

Por outro lado, temos a presença de diferentes meios de transporte nesta narrativa, que se referem a uma constante deslocação, seja pela estrada seja pelo mar. Todas as viagens foram realizadas através de diferentes meios, que, segundo Maria Alzira Seixo, representam tanto um maior conforto como um meio para poupar tempo.

O meio de transporte representa a possibilidade, para o homem, de uma locomoção rápida (que designa o esforço de compensação, o anseio de ganhar espaço perdendo menos tempo), e assim manifesta o intento de compensar o *pathos* pela *pràxis*. Dos barcos míticos de Ulisses, dos carros de fogo e dos Pégasos às nuas das descobertas; dos cavaleiros medievais às carroças e coches dos tempos clássicos; da peregrinação penitente à deambulação fruidora do humanista, ou sonhadora e evasiva do homem romântico ao comboio, ao avião e à nave espacial, encontramos todo um elenco de meios de deslocação. (SEIXO, 1998: 20)

O mar, a estrada, o barco, o machimbombo, a canoa, todos esses meios foram usados pelos personagens da narrativa, que simbolizam a viagem e a fuga. O único caso onde o meio de transporte representava um meio de conforto era no caso de Tuahir quando se preparava para morrer, a canoa para ele era o meio em que ele iria descansar por toda a eternidade.

Do ponto de vista de Jean Chevalier no seu *Dicionário dos Símbolos* o barco simboliza “a viagem, de uma travessia efectuada seja pelos vivos, seja pelos mortos (...), lembremos Aqueronte a conduzir a barca que cruza o rio que se estende entre o mundo dos vivos e dos mortos. Deste ponto de vista, a imagem da barca é um símbolo de segurança. Favorece tanto a travessia da existência, como a das existências.” (CHEVALIER, 1994:115-116) O mar, por sua vez, representa o

símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e a ele regressa: lugar de nascimento, transformações e renascimentos. (...) O mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informais e as realidades formais (...) Daí que o mar seja ao mesmo tempo a imagem da vida e da morte. (CHEVALIER, 1994: 439).

Em *Terra Sonâmbula* os viajantes deslocam-se pelo mar como também pela terra, para fugir da guerra, na busca incessante por um lugar de paz. O mar vai ser o abrigo de Kindzu para viver em paz e longe da terra, que ele e o pai consideram o lugar dos mortos, o mar agora é o lugar que sobra para os (sobre)viventes.

O mar é o espaço que sobra aos vivos, porque em terra todos estão mortos, a própria terra agoniza e caminha “sonhambulante” em demanda de si própria. O país perdeu o rumo. Resta-lhe o mar. (LEITE, 1998: 77).

E como disse Kindzu e seu pai:

falava de uma viagem cujo único destino era o desejo de partir novamente. Essa viagem, porém, teria que seguir o respeito de seu conselho: eu deveria ir pelo mar, caminhar no último lábio da terra, onde a água faz sede e a areia não guarda nenhuma pegada.

Está ver, todos linhadados? Isso quer dizer: você é um homem de viagem. E aqui vejo água vejo o mar. O mar será a tua cura, continuo o velho. A Terra está carregada das leis, mandos e desmandos. O mar não tem governador. (TS, 2008: 32)

Como o mar serviu como abrigo para fugir e um abrigo de paz para Kindzu, serviu também como um abrigo para Tuahir morrer em paz.

A paisagem chegara ao mar. A estrada, agora só se tapeteia de areia branca. À medida que a viagem prossegue, Tuahir vai piorando, como se se aproximasse dos derradeiros finais.

- Vê aquele barco velho, ali abandonado?
- Vejo, tio.
- Me faça como Surendra fez com mulher dele. Meta-me nesse barco.
- Não, tio. O senhor fica comigo. Eu vou lhe cuidar.
- Me deite no barco, filho. Quero morrer sem ver nenhuma terra, só água em todo lado. (TS, 2008: 195)

O mar em *Terra Sonâmbula* representa o nascimento e o renascimento, representa a transformação, representa a viagem e a segurança: “O mar surge em Terra Sonâmbula como espaço possível de renascimento e pacificação das origens.” (LEITE, 1998: 78). Phillip Rothwell, em sentido semelhante a Ana Mafalda Leite, defende que o mar representa a solução possível para Moçambique.

Couto desdobra a água como um gesto evocativo capaz de resolver o bloqueio na imaginação do povo de Moçambique entre a dura realidade, que vive, e o sonho de um futuro diferente, a que aspira. Essencialmente, Couto utiliza a água como veículo capaz de restaurar a corrente entre o consciente e o inconsciente do imaginário das suas personagens. (ROTHWELL, 2015: 102)

Todos estes exemplos combinam e evidenciam a capacidade e o poder da ressurreição presente nas águas ao restaurar aquilo que aparentemente estava condenado à morte, concedendo-lhe a vida. Por extensão, quando Mia Couto utiliza discursos culturais marítimos ou relacionados com o mar está implicitamente a assinalar o renascimento pós-colonial da nação moçambicana. (ROTHWELL, 2015: 104)

Recordamos sempre o mar como símbolo da dinâmica da vida, como um estado transitório entre as possibilidades ainda não-formais e as realidades formais. É, de facto, o

espaço da ambivalência, da dúvida, da incerteza, da indecisão, que tanto pode terminar em bem como mal – daí o mar ser, ao mesmo tempo, a imagem da vida e da morte. Embora estejam perfeitamente familiarizados com ele, o Mar constitui, de facto, algo de misterioso e, de certa forma, desconhecido para os homens, mas talvez por isso seja onde, em *Terra Sonâmbula*, ainda há lugar para a esperança. Efetivamente, devido à guerra e à própria mudança em si, agora a terra está estagnada, caminhando apenas para uma cada vez mais aguda esterilidade. É um espaço de guerra e, como tal, tornou-se o espaço dos mortos, pois já quase não há vivos, como bem nos elucida Siqueleto ao querer semear pessoas de forma a repovoar a terra.

A assim, os viajantes de *Terra Sonâmbula* são viajantes à força, ou seja, viajar tornou-se uma necessidade para eles, não uma escolha ou uma opção. Viajaram para fugir da guerra, para não se juntarem ao número de vítimas da desumanidade das pessoas, Muidinga e Tuahir são o caso mais concreto de pessoas que sofreram com a injustiça e o egoísmo político. O caso de Kindzu não é tão diferente do caso dos dois primeiros, Kindzu também viajou para fugir, mas ao mesmo tempo buscava a mudança, mudança que o beneficiará a ele e ao país, queria ser um *naparama*, um guerreiro lutador. Viajar neste romance é apresentado como uma das únicas maneiras de continuar a sonhar e a sobreviver à guerra.

A viagem imaginária reside no sonho e na terra que é sonâmbula, que está em movimento, a paisagem que começa a mudar, a mobilidade da estrada; uma viagem estática que pertence à estrada morta, e isto acontece porque “os espíritos dos falecidos ainda por ali pairavam”. (TS, 2008: 12)

Nesta obra não são apenas os personagens que viajam, mas, como já referimos, também a terra e a paisagem estão em constante mutação.

Então aquela árvore, um djambalaueiro, estava ali no dia anterior? Não, não estava. Como podia ter-lhe escapado a presença de tão distinta árvore? E onde estava a palmeira pequena (...) Desaparecera! (...) Seria coisa de crer aquelas mudanças na paisagem?

A volta do machimbombo Muidinga quase já não reconhece nada. A paisagem prossegue suas infatigáveis mudanças. Será que a terra, ela sozinha, deambula em errância? (TS, 2008: 109)

Este tipo de viagem está relacionada com a componente mítica do povo moçambicano e também com o seu desejo de libertação – caso não seja possível uma libertação real terá então de ser então uma libertação imaginária. Como nota Rothwell, as personagens,

confrontadas com a impossibilidade da vida em tempo de guerra ingressam no patamar do inconsciente, simbolizado neste romance pelo mar e pela água.

Ao ouvir o conselho de Tuahir, Muidinga adormece e tem um sonho, a sua primeira experiência pessoal no mundo do inconsciente. Sonha que é uma criança a sair de uma escola e parece-lhe ouvir alguém chamar o seu nome, mas não consegue ouvir corretamente. O que ele consegue ouvir são sons indefinidos que parecem dizer "cacimbo", mantendo ainda o segredo da sua identidade fechado no seu inconsciente. (...)

A privação reduz a capacidade de sonhar. A seca corta a ligação com o universo do inconsciente e, conseqüentemente, leva à perda de contacto com a sombra. (ROTHWELL, 2015: 135 e 137)

Outro tipo de viagem que temos nesta narrativa é o relato da viagem, que domina a história, pois o herói desta viagem é Kindzu, o autor do relato. O primeiro caderno começa com a sua partida da vila para o mar, em busca de paz lutando contra a guerra como *naparama*. Depois de muitos dias no mar, Kindzu encontrou um barco abandonado na costa, onde estava Farida, que, ao contar a sua história, pediu a sua ajuda para recuperar o filho Gaspar. Assim Kindzu volta do mar para a terra, continuando a registar a sua viagem, agora com renovado propósito.

No que diz respeito à natureza das viagens, temos dois tipos diferentes: a viagem de Muidinga e Tuahir, uma viagem abstrata porque é feita através das memórias “pelos cadernos de Kindzu” e ao mesmo tempo é considerada uma fuga da guerra; o segundo tipo é a viagem de Kindzu com o objetivo de se tornar *naparama*, em que há efetivamente uma deslocação no espaço.

Além destas, que consideramos as viagens essenciais da obra, temos outras viagens como por exemplo a viagem de Farida, que se caracteriza por ser simultaneamente de fuga e de busca, pois viajou fugindo da maldição de ser gémea e dos problemas daí advindos, e ao mesmo tempo viajava para encontrar o seu filho. Por outro lado, temos também o desejo de viagem de Assma: o regresso à terra natal, estando por isso constantemente numa viagem espiritual ou imaginária que a transporta para o seu lar – a Índia. Há também a viagem de Virgínia, que deseja regressar a Portugal, tendo sempre a roupa dentro da mala pronta para partir e que, como se não fosse possível a fuga desejada, acaba por fazer uma viagem espiritual, refugiando-se na loucura.

Quer seja a viagem de Muidinga, de Tuahir ou de Kindzu, as viagens apresentadas na obra tinham o mesmo objetivo: a fuga da realidade terrível que assolava o país, a fuga da guerra, para procurar outra que seja de alguma forma melhor.

Outro ponto em comum entre todas as viagens será a busca da identidade, a viagem representa para as personagens a esperança: para Muidinga esperança de encontrar os seus pais, para Farida esperança de encontrar o seu filho, para Kindzu esperança de ser um *naparama*, para Tuahir a esperança de parar a morte, parar a guerra. A viagem nesta obra representa uma construção da identidade por cada um deles.

Conforme nos diz Kamila Rodrigues, “neste contexto, as andanças da terra e dos seus habitantes podem ser vistas como uma busca da ideia de nação, destruída pela guerra.” (RODRIGUES, 2014: 161). Vários estudiosos (Rothwell, Rios ou Moser) notam uma ligação próxima com os textos épicos antigos, nomeadamente a epopeia da viagem por excelência – *Odisseia* – uma procura de identidade e uma vontade de regresso ao que era antes, à Itaca, a Penélope. Outro ponto em comum é que, tal como as epopeias homéricas, o romance de Mia Couto executa um movimento que vai da oralidade para a escrita, inspira-se nas tradições orais, proverbiais, para avançar para a estrutura do romance. Por outro lado, Anita Moraes defende que a estrutura do romance em Mia Couto assume esta forma devido à intangibilidade da descrição da guerra. Se é algo tão indiscreto, há que recorrer às tradições orais e até ao sobrenatural para lhe chegar ao âmago das emoções. (cf. MORAES, 2007: 21) Ana Mafalda Leite complementa esta interpretação da estrutura do romance, refletindo mais profundamente sobre a forma como Mia Couto constrói a passagem da oralidade à escrita. (cf. LEITE, 2003: 49).

Em seguida, chamaremos a atenção para os três tipos de viagem que, na nossa ótica, são dominantes na obra: a viagem física (deslocação no espaço, viagem dos personagens), a viagem espiritual/imaginária (através da imaginação ou da memória). Tentaremos igualmente aventar uma interpretação mais profunda da relação do título com a obra, explorando o vetor do sonambulismo também como uma forma de viajar.

1. Viagem física

Existem duas principais viagens físicas em *Terra Sonâmbula*. A primeira começa no início do livro com o capítulo “Estrada morta”, efetuada por Muidinga e Tuahir em busca de um lugar seguro para acamparem e depois as saídas desse lugar, a segunda será a viagem empreendida por Kindzu com o objetivo de se tornar *naparama*.

Em ambas as viagens o mar representa um papel importante pois de certa forma proporciona a distância e a “isenção” necessárias para poder viajar livremente. No percurso da narrativa as viagens de Muidinga, Tuahir e Kindzu acabam por se cruzar. Contudo, à medida que Kindzu se afasta do mar, Tuahir e Muidinga aproximam-se, cruzando-se, convergindo em fins opostos. Kindzu acaba por morrer no machimbombo, em terra, no cenário da guerra e Tuahir morre como Tahímo, no mar, digamos que há uma troca de destinos entre as personagens.

Viajantes	Os motivos e a direção da viagem
Tuahir	Fuga da guerra/ Espera para um país sem guerra. > Mar
Muidinga	Na Procura da sua identidade. (Dos pais)
Kindzu	1- Fuga da guerra/ o desejo de ser um <i>naparama</i> > Mar 2- Na busca do filho da Farida. > Terra

Muidinga e Tuahir viajam por terra, palco da guerra e da instabilidade e, por isso, fogem e tentam refugiar-se. Qualquer destes objetivos só em termos simbólicos será atingido: a evasão, o refúgio e até, de alguma forma, a identidade de Muidinga, só através da leitura dos cadernos de Kindzu puderam ser encontrados. A viagem do velho e do menino, com todos seus episódios inusitados, foi afinal feita sem sair da estrada. Todas as suas aventuras se tinham passado à volta do autocarro, andando em círculos, quase como um sonâmbulo – “Siqueleto esvaindo, Nhamataca fazendo rios, as velhas caçando gafanhotos, tudo o que se passara tinha sucedido em plena estrada.” (TS, 2008: 147)

A narrativa da viagem de Kindzu não surge ao mesmo nível da narrativa da viagem de Tuahir e Muidinga, surge-nos por encaixe e alternância narrativos.

Pode considerar-se que esta viagem se divide em três momentos fundamentais: chamada, viagem e regresso. O momento da chamada é perfeitamente identificável: após ter ficado “órfão de família e de amizade” (TS, 2008: 29), Kindzu sente necessidade de fazer justiça, tal como sublinha a expressão “Nesse momento me veio claro um desejo: me juntar aos *naparamas*. Sim eu queria ser um desses guerreiros de justiça” (TS, 2008: 30). Kindzu sente que a sua terra está diferente e, por isso, decide partir porque “aquele mundo já me está matando” (TS, 2008: 30). Segue o conselho do adivinho e viaja por mar, dado que “Não havia sítio para onde escapar. A guerra se espalhara por todo o país” (TS, 2008: 31). O mar surge, aqui, como o caminho ideal para percorrer para tentar concretizar o seu sonho, a sua travessia simbolizava uma espécie de purificação de si mesmo em direção ao seu destino. Neste sentido, a viagem de Kindzu tem sobretudo um carácter de demanda, a demanda de um sonho: ser *naparama* e fazer justiça. O objetivo da sua viagem é simbolicamente atingido através do sonho que viajou em sua cabeça, enquanto regressava a casa na última noite da sua vida: o último caderno de Kindzu conta não só a sua transformação em *naparama* e a posterior derrota de todos os corruptos – “o colono Romão Pinto junto com o administrador, Estevão, Shetani, Assane, Antoninho e os milicianos” que “se extinguiram num fechar de olhos” (TS, 2008: 217) e que permitiu a re-humanização de Junhito.

A partida esteve desde cedo decidida na mente de Kindzu, embora sem saber bem o que o esperaria. De pés bem assentes na terra, sabe que para ser *naparama* e para fugir do espírito de seu pai tem de partir, mas não sabe para onde. “Não havia sítio para onde escapar. A guerra se espelhara por todo o lado, se repetiam as balas, se espalhavam as apressadas sementes da destruição. Onde quer que eu fosse, o espírito de meu pai me haveria de encontrar.” (TS, 2008: 31) Procura apenas “um sítio que a guerra tivesse esquecido” (TS, 2008: 32), pelo que o adivinho lhe aconselha o mar como caminho, não deixando de o avisar de quão difícil é a viagem. Tem de viajar por mar para que o pai não o siga, não tanto no mar aberto mas sim na costa junto à rebentação das ondas: um espaço entre mundos que se apresenta mais seguro. Paralelamente percebemos também que o espaço sem lei nem dono seria o melhor caminho para alguém que é estrangeiro em terra de outros – pelo menos ali seria apenas alguém que anda no mar. O mar surge-nos, assim, como um caminho, uma via, uma esperança, uma solução de escape, o espaço de onde até vem a ajuda e a comida (em grandes cargueiros como aquele em que vem a encontrar Farida). Neste sentido surge-nos numa certa oposição com a terra de onde parece que só vem a guerra e a fome.

O mar é, realmente, um elemento muito forte na vida das povoações costeiras: não são só filhos da terra, uma vez que o mar também os sustenta. É algo que faz parte da

paisagem, do exterior, do imaginário local, que se apresenta sempre como um caminho possível - daí se tomarem não tanto como moçambicanos, mas sim como Índicos, cuja nação não é a terra, mas o mar.

Qual o sentido da viagem de Kindzu? Ele desiste de ser um *naparama* e lutar na guerra pela liberdade do seu país para, em vez disso, lutar pelo amor entre mãe e filho. Assim, poderemos dizer que há como que uma desvalorização da guerra em prol do amor.

Com efeito, no quadro de significação das personagens e dos espaços, parece-nos que o caminho feito pelas personagens, mais precisamente por Kindzu, se identifica, de certa forma, com o caminho da nação moçambicana em geral. O autor dos cadernos, assim como toda a nação, caminha entre estes dois mundos na tentativa de encontrar um lugar de paz, contudo o caminho apresenta-se muito longo e difícil. A determinada altura, Kindzu compara a sua fuga à de Farida, tão diferentes na sua natureza.

Ambos queríamos partir. Ela queria sair para um novo mundo, eu queria desembarcar numa outra vida. Farida queria sair de África, eu queria encontrar um outro continente dentro de África. Mas uma diferença nos marcava: eu não tinha a força que ela ainda guardava. Não seria nunca capaz de me retirar, virar costas. Eu tinha a doença da baleia que morre na praia, com olhos postos no mar. (TS, 2008: 103)

O desejo de partir de Kindzu é uma partida simbólica, sem nunca desejar realmente abandonar Moçambique. Tal como a baleia que morre na praia também Kindzu nunca se conseguirá afastar realmente do seu meio. Mais uma vez vemos o seu percurso se identificar com o da nação, desta vez pelo próprio autor, uma vez que antes já Kindzu olhara a baleia e vira o seu país retratado naquele animal moribundo na praia, agora retrata-se ele próprio naquele quadro. Quando se questiona acerca do destino de Farida e sobre as razões que o levaram a desejar que ela, em vez de ir, ficasse com ele – “Por que me doía pensar que alguém pudesse vir-lhe buscar e levar-lhe para terras muito estrangeiras?” – depara-se com a impossibilidade que lhe é inata de abandonar Moçambique – “Ou simplesmente sentia inveja de não poder partir também, sair daquela terra enlouquecida? Quem sabe eu tinha medo de aceitar esse desejo do longe, tão igual ao de Farida? ” (TS, 2008: 105). Ele acaba por encontrar em Farida uma espécie de porto de abrigo, um colo, uma companhia e sente, por isso, os intentos da sua primeira missão a fraquejar. Por seu lado, Farida, é todo o contrário disso, na sua natureza de “xipoco” só deseja evadir-se, as suas perdas de memória e transvios da história que conta espelham o seu cada vez maior desligamento da terra. Até mesmo quando tem relações íntimas com Kindzu não o deixa dormir com ela – “Quem dorme no

colo do outro perde a alma” – e logo quis cortar o que o ligava a ela, mandando-o embora do barco. Ele desejava companhia e um lar – “Farida não percebia: eu não podia senão viver no sossego da labareda, à sombra de uma paixão mortal” (TS, 2008: 108) e esse intuito era impossível de concretizar com alguém já tão desprendido deste mundo como Farida. Ainda assim, Kindzu encontrou em Farida a sua complementaridade, ela deu-lhe uma missão e conferiu um sentido à sua vida, coisa que antes ele tentara com o projeto de se tornar *naparama*, mas que não foi suficiente, para ser realmente uma missão era necessário ajudar alguém que não apenas ele próprio.

Precisava salvar Farida porque ela me salvava da miséria de existir pouco. Havia, por fim, um alguém que não estava metido no mesmo lodo em que todos chafundávamos, alguém que mantinha a esperança, louca que fosse. Farida, ao menos, tinha uma ilha com um inviolável farol, um barco que viria de lá onde habitam os anjonautas. (TS, 2008: 114)

2. Viagem imaginária.

Há lugares imaginados pelos escritores, como por exemplo a Atlântida ou a Cidade da Alegria de Campanella, lugares usualmente de beleza e perfeição dificilmente atingíveis na realidade. Alberto Manguel elencou muitos desses lugares no seu *Dicionário de lugares imaginários*²², recolhendo as descrições em obras literárias de tal forma pormenorizadas que quase as torna tangíveis.

Em *Terra Sonâmbula*, porém, não se trata de lugares imaginários, mas antes de um lugar muito real e terrivelmente assolado pela guerra de onde algumas personagens desejam fugir. Na impossibilidade de o fazerem na realidade, refugiam-se em viagens imaginárias, salvaguardando-se assim da crueldade do mundo físico.

A viagem imaginária será de certa forma a viagem mais comum, uma vez que não são necessários meios materiais ou logísticos de qualquer natureza para a realizar. Tudo o que é preciso é a imaginação e a viagem poderá não ter qualquer limite de tempo e/ou espaço. Quando falamos sobre viagem imaginária na obra de Mia Couto, não se trata de uma viagem

²² Alberto Manguel e Gianni Guadalupi, *The dictionary of imaginary places*, New York, Macmillian Publishing Co., Inc., 1980 – “a traveller’s guide to some of the places in literature”. Foi traduzido para português e editado em Portugal pela Tinta-da-china em 2013, escolhemos porém referir a edição norte-americana porque só esta contém as magníficas ilustrações de Guadalupi que em muito enriquecem a obra.

imaginária à semelhança da narrativa de Lewis Carroll com *Alice no País das Maravilhas* ou mesmo das viagens dos contos infantis ou das fábulas, mas algo mais do domínio pessoal e interior. Na introdução do livro *Voyages aux pays de nulle part*, Francis Lacassin, afirma que « Bientôt le rêve – l’imagination qui l’exprime- va décoller en direction de l’infini. » (SCHOELLER, 1990: I). Confirmando simultaneamente que a viagem imaginária é a mais significativa e mais bonita, pois permite viver uma experiência única, « Les voyages les plus beaux sont ceux qu’on fait en rêve. Et les pays les plus merveilleux sont ceux qui n’existent pas. » (SCHOELLER, 1990: I)²³.

As narrativas de viagens, para o leitor, são uma espécie de viagem imaginária pois ajudam o leitor a viajar e a sonhar e igualmente a matar a curiosidade acerca do mundo, sem ser necessária qualquer deslocação. Através destas leituras, a imaginação do leitor viaja e descobre a vida e a cultura de outros países, apenas através da voz do escritor. Assim, a viagem não se limita ao viajante que escreve o seu testemunho, contamina também o leitor. Em suma, podemos dizer que as narrativas de viagens não são só testemunho das aventuras relatadas, mas também um meio que permite ao leitor realizar uma dupla viagem. A primeira é a viagem de descoberta de um novo espaço e de um novo tempo, diferente do seu, enquanto a segunda consiste numa viagem interior para descobrir a sua capacidade como viajante imaginário – até onde conseguirá ele ir? – e aqui podemos dizer que o viajante leitor e viajante escritor se complementam, sendo a narrativa o meio que os une.

Por outro lado, a viagem que se baseia na memória é uma espécie de regresso ao passado para recuperar ou resolver questões perdidas no tempo. No caso de *Terra Sonâmbula*, temos os exemplos da viagem de Kindzu ou até de Muidinga, que, apesar das viagens físicas de deslocação no espaço (o espaço a deslocar-se à sua volta) que ambos realizam, é verdade que há também uma viagem muito importante através das suas memórias. Quando Kindzu conta, nos seus cadernos, sobre o ambiente onde cresceu e as suas histórias familiares ou de amizades que foi encontrando pelo caminho, ele viaja na sua memória, reconstruindo certas cenas que já passaram. Da mesma forma Muidinga vai explorando a sua memória (aos poucos, à medida lenta em que recupera a sua identidade) e a sua imaginação para penetrar nas histórias de Kindzu. Podemos decerto constatar que a memória e a imaginação desempenham um papel chave nas viagens neste romance.

²³ A título de referência das viagens imaginárias, nomeamos a obra *Viagem à roda do meu quarto* de Xavier de Maistre e alguns escritos de Fernando Pessoa que afirmavam não ser preciso sair do mesmo lugar para viajar – “Afinal a melhor maneira de viajar é sentir.” (Alberto Caeiro).

Noutra vereda, temos a presença do sobrenatural no romance, que, de certa forma nos leva numa viagem ao imaginário mítico moçambicano. A questão do fantástico no romance de Mia Couto é uma espécie de realismo mágico²⁴, em que as tradições incorporam o texto para o enriquecer e para o tornar mais parecido com a realidade moçambicana da altura. No contexto da guerra, seria muito difícil descrever os horrores de forma fidedigna ou realista, e assim o autor recorre muitas vezes a elementos do fantástico ou mesmo do sobrenatural, para nos dar uma visão mais inteira dos acontecimentos (cf. RODRIGUES, 2014: 161).

Neste sentido, temos também muito presente neste romance a alegoria, que implica também ela uma espécie de viagem ao imaginário moçambicano. Na verdade este recurso estilístico é muito comum na literatura africana, devido ao fenómeno muito comum de passar da palavra para a imagem, e as imagens (as alegorias) servem para explicar ideias, sempre com um pendor pedagógico ou moral. No romance em análise há um episódio bastante ilustrativo do uso da alegoria na literatura africana, a “Lição de Siqueleto”.

Neste capítulo encontramos claramente uma entrada para a fábula. Primeiro com o sapo gigante, comedor de escuro, depois com o aparecimento de um velho cuja descrição faz inevitavelmente lembrar um ogre comedor de gente. Além da semelhança com um ogre, parece não ser bem gente, porque se identifica mais com as árvores – “Eu sou como a árvore, morro só de mentira” – ou com o reino mineral – “Vejam a pedra em que me sento: parece morta, enquanto não, vive devagarinho, sem barulho. Como eu”. Consideramos que aqui existe indubitavelmente uma metamorfose, o velho homem, na ausência do humano, começa a identificar-se cada vez mais com o meio que o rodeia. Como dizíamos, este episódio identifica-se com o mundo das fábulas devido ao aparecimento do velho que se assemelhava a um ogre, no entanto ele não os come, quer antes semeá-los. Esta ideia de semear pessoas pode ser de alguma forma análoga à parábola bíblica do semeador, onde lemos que a palavra de Deus deve ser semeada em terra fértil para assim crescer e se propagar. Assim, duas tradições convergem numa só, neste caso. Siqueleto, ao querer que Muidinga registe o seu nome na árvore, quer que ele próprio na sua essência (o seu nome, a sua identidade) seja semente para mais gente nascer, pois a guerra desertificou o país. Este é, pois, o fim

²⁴ Trata-se aqui de uma adaptação livre do termo, salvaguardando a sua aplicação para caracterizar determinados autores latino-americanos, como seja Gabriel Garcia Marquez.

pedagógico ou a moral da história: Siqueleto²⁵ – ele próprio encarnação da morte, com a hiena a seu lado – torna-se semente para a vindoura vida, terminada a guerra.

3. Viagem iniciática

Numa variação da viagem imaginária encontramos a viagem iniciática, quando assistimos a um percurso intelectual e espiritual dos personagens de tal forma marcante que opera neles uma espécie de transformação irreversível. Etimologicamente, a palavra “iniciação” significa o processo de iniciar ou de entrar em algo, normalmente uma sociedade secreta ou um ritual de maioridade numa tribo, enfim uma forma de passar de um estágio de desenvolvimento a outro, superior ou, pelo menos, mais avançado.

A narrativa de viagem é uma tentativa de apropriação de idéias e de palavras, uma reconstrução verbal de um espaço mítico, espaço de substituição relativamente a um mundo tido por conhecido: aquele que é comum ao leitor e ao autor. A narrativa de viagem, pelas opções e pelas modas seguidas, é testemunho de um determinado momento da história cultural; a viagem imaginária, pelo conjunto de conhecimentos de base dos quais ela se constrói, propõe um verdadeiro itinerário intelectual, um percurso iniciático. (...) Quanto mais ‘literária’ é a narrativa de viagem, mais as suas características se fundem nas da viagem imaginária, da narrativa utópica ou da viagem romanesca. (MACHADO & PAGEAUX, 2001: 44-45)

Em *Terra Sonâmbula* há essencialmente duas viagens que se podem considerar de certo modo iniciáticas: a de Kindzu e a de Muidinga.

Quando Kindzu parte para longe da família, o ritual de iniciação é simultaneamente a morte do pai, a quase loucura da mãe, e principalmente a metamorfose de Junhito. Todos estes eventos, um por um e todos juntos, ritualizam uma espécie de desprendimento definitivo da sua terra, rompem-se os laços e permanece apenas a memória da mãe, do irmão e do espírito do pai. Uma viagem iniciática é uma espécie de passagem para outro mundo, a transposição de uma fronteira que nunca se poderá fazer em sentido contrário, não há regresso possível. No fim do seu percurso, Kindzu completa a sua missão.

Ele se encaminha para o machimbombo, espaço de fusão entre as duas viagens (e os dois planos da narrativa): a de Kindzu e a do velho Tahir e do menino. A

²⁵ O seu nome “Siqueleto” é uma antonomásia da palavra “esqueleto”, símbolo da morte. Ele é, pois, o que resta da morte depois da vida, talvez por isso tenha conseguido domesticar uma hiena, o animal necrófago terá sido atraído pela morte.

busca de Kindzu se realiza no sonho da morte - e na cultura mítica, segundo pensamento de Ernest Cassirer (1959), distingue-se apenas precariamente a realidade imediata e o significado mediatizador. Vida e morte não se delimitam entre si, são partes homogêneas da existência. (SILVA, 2003: 93)

Podemos dizer que a morte neste romance de Mia Couto não representa propriamente um fim, mas sim uma etapa necessária ao caminho de Moçambique para a liberdade e a paz. Nhamataca, Siqueleto e mesmo Kindzu morrem pelo caminho mas têm cada um a sua missão e cumprem-na, mesmo que já só na sua morte.

Em relação a Muidinga, a viagem começa quando Tuahir o vai buscar ao campo de refugiados e o leva com ele, em modos paternos. Leva-o para o recomeço de uma nova vida, mas o movimento é circular pois a nova vida vai permiti-lo recuperar a antiga, para isso atravessando vários rituais (as várias experiências que vive com Taímo: Siqueleto, Nhamataca, as idosas).

É neste movimento do sonho e da fantasia que a viagem assume sua forma mítica como iniciação, como procura, como libertação simbólica e revelação. Pela estrada passam figuras alegóricas, portadoras da tradição e da esperança restauradora do país. À solidão e destruição da guerra contrapõe-se o velho Siqueleto, o semeador de gente. (SILVA, 2003: 87)

Contudo, essa viagem faz-se principalmente através dos cadernos de Kindzu. A narrativa dos cadernos funciona como uma espécie de portal do tempo que o vai ajudar a recuperar a sua memória e a sua identidade.

4. O sonambulismo como viagem

Era o país que desfilava ali, sonhambulante.

Mia Couto

Tendo Mia Couto escolhido o adjetivo “sonâmbula” para predicar a “terra”, ou seja, o seu Moçambique pós-guerra, julgamos pertinente refletir um pouco sobre esta palavra tanto no sentido etimológico como semântico de forma a melhor apreender (ou pelo menos a não menosprezar) a diversidade contida no título dado ao romance.

Etimologicamente, a palavra provém da composição dos étimos latinos “somnum” (sono) e “ambulare” (andar/divagar) o que significa precisamente aquele se

desloca durante o sono, melhor dizendo, uma vez que o fenómeno parte de um estado de inconsciência do sujeito, que deambula (sem destino certo) durante o sono. Cientificamente a definição não deixa de ser semelhante, no campo da saúde aferimos que o sonambulismo é considerado como um fenómeno psíquico que afeta as pessoas com transtornos de sono, podendo provocar um estado semi-inconsciente em que a pessoa se levanta, anda e pode até falar enquanto dorme.

Le somnambulisme a été signalé au monde scientifique vers la fin du XVIII siècle. Il existait depuis longtemps, (...) On ne l'étudiait ni psychologiquement, ni médicalement. En somme, il a été découvert ou redécouvert à propos du magnétisme animal. (JANET, 1929 : 462).

Pendant tout le XIX siècle, le somnambulisme a excité un très grand intérêt médical, philosophique et psychologique. Puis, il arrive toujours la mode a changé et, aujourd'hui, on le néglige. (JANET, 1929 : 464).

Trata-se sem dúvida de um estado que nos relembra a profundidade do nosso inconsciente e a forma pueril com que ainda lidamos com isso. A verdade é que não se conhece ainda todas as capacidades da mente humana e o estado de sonambulismo, mais concretamente a possibilidade de andar e falar sem depois ter qualquer memória disso, excita as miríades de caminhos inexplorados do potencial humano.

Posto isto, de que forma devemos abordar o sonambulismo na obra *Terra Sonâmbula*? Antes de mais como um estado inconsciente que procura acordar, mas antes tem de conseguir encontrar-se. O inconsciente em geral e os sonhos em particular têm uma importância premente no romance. A algumas personagens é permitido sonhar a outras não, como se o sonho fosse uma dádiva com um preço muito alto, por vezes até mesmo a morte, como nota Rothwell.

Nhamataca, enquanto sonhador, pertencia ao universo do inconsciente, ao qual foi conduzido pelas águas diluvianas. Por vezes, na ficção de Mia Couto, o preço a pagar pela possibilidade de sonhar é incoerentemente alto, em especial nas suas obras escritas durante o conflito. Todavia, as personagens aceitam os seus destinos de boa vontade, já que não dispõem de qualquer outra opção.” (ROTHWELL, 2015: 136)

Por outro lado, esse inconsciente também é muitas vezes representado pela água, prenhe de simbologia, como já vimos *supra*, que, no caso do oceano Índico que banha a costa moçambicana, remete para a capacidade dos moçambicanos “de abalar as certezas dicotómicas típicas da tradição europeia.” (ROTHWELL, 2015: 111). Na verdade, nesta obra, nada tem uma só visão possível, nada pode ser visto em simples dicotomias. Todos os

elementos podem ser vistos sob diferentes prismas, todos encerram em si uma plurissignificação que enriquece o discurso e nos faz compreender os tempos de mudança que se vivem em que nada é já como era, nem nada é como parece. A terra não é só o espaço da guerra e da fome, mas também o espaço onde há agora lugar para a viagem; no mar não há apenas lugar para o mistério, mas também para a vida, felicidade, liberdade e regeneração. Há assim toda uma convergência de sentidos em que os dois mundos se vão encontrando e partilhando características, até atingirem a comunhão total na cena final em que Kindzu encontra Gaspar na praia. Kindzu que estava no mar passa para terra com o desejo de regressar à sua terra natal. É lá que ele tem sentido: quer esquecer todas as *sofrências* e esperas que se ergueram na procura de um sonho, cujo caminho se tornou demasiadamente difícil. Enquanto isso, é Muidinga e Tuahir que se aproximam do mar e encontram a canoa de Kindzu. Tuahir quer, inclusive, ser sepultado no mar, sendo aqui que o mar se nos apresenta como espaço de regeneração. A terra e o mar são enfim dois mundos que não se apresentam, sob a dicotomia tradicional de oposição, mas mais de continuidade e conciliação. Na verdade, a tradição moçambicana em diálogo cultural com o oriente tende a desfazer a rigidez das dicotomias europeias, diminuindo as certezas absolutas e científicas e abrir mais o espectro às tradições e ao sonho.

O encontro entre Kindzu e Farida, noutra aceção, todo ele muito ligado ao sobrenatural (com o aparecimento do *tchóti*, o barco abandonado, a própria figura de Farida que ele primeiro confunde com um fantasma) é a “união de Kindzu com o seu inconsciente” (ROTHWELL, 2015: 138) e de facto é ela que o leva de volta à terra, abandonando o sonho (ser *naparama*) e regressando à realidade da guerra – procurar Gaspar e nessa busca acabar assassinado junto ao machimbombo. Em rigor, Farida afirma mesmo ser um ser sobrenatural, condenada a vaguear entre os vivos mas sem realmente pertencer a essa espécie.

Pensas que estou delirando? Escuta, Kindzu: sabes quem te guiou até aqui? Não acreditas nos xipocos? Pois eu sou da família dos xipocos. Me ensinaram a apagar essa parte de mim, crenças que alimentaram nossas antigas raças. Agora, não é que acredite neles, nos espíritos. Sei que sou um deles, um espírito que vagueia em desordem por não saber a exacta fronteira que nos separa de vocês, os vivos. (TS, 2008: 90-91)

Na verdade, ao longo de todo o romance, como vimos, é visível uma crescente incursão no mundo do sonho. Cada vez mais se duvida da realidade dos acontecimentos. Os processos de animalização ou de desumanização são frequentes e alimentam o fantástico que paira sobre toda a obra. A transcendência surge amiúde opondo-se à dura imanência de um

cenário de guerra. É sobretudo com Tuahir e Muidinga que tal sucede: aparentemente deambulando pelos matos, é nas proximidades do autocarro queimado na beira da estrada que tudo acaba por acontecer, tornando ainda mais ténue a linha separadora entre o sonho e o real.

E Tuahir revela: de todas a vezes que ele lhe guiara pelos caminhos era só fingimento. Porque nenhuma das vezes que saíram pelos matos eles se tinham afastado por reais distâncias. (...) Tudo acontecera na vizinhança do autocarro. Era o país que desfilava por ali, sonhambulante (...)

Será que a terra, ela sozinha, deambula em errâncias? (TS, 2008: 147 e 109)

Estas metamorfoses da paisagem podem assim apresentar-se como uma das explicações possíveis para o título da obra: durante a noite, a personificação da terra dormindo, devaneia nessa espécie de sonambulismo, operando as modificações que se notam na manhã seguinte. Com efeito, o espaço e de alguma forma o tempo adquirem um papel peculiar nesta obra, assistindo-se assim a uma invulgar transformação dos lugares em que Muidinga e Tuahir circulam. É verdadeiramente um espaço que "sonha" e "ambula" e que tão acertadamente o narrador caracterizou de "sonhambulante". Afinal, o universo do fantástico irrompe mais uma vez pela árdua realidade da guerra, matizando de magia aquele espaço aparentemente limitado do machimbombo queimado na beira da estrada. A viagem, enquanto incursão pelo sonho e pelo fantástico, ultrapassa largamente as restrições físicas.

Apenas suplantada pela palavra "viagem" a palavra "sonâmbulo" ou os seus derivados (sonhambulante, sonambulada...) é uma das que mais vezes aparece associada às diferentes personagens. Virgínia, por exemplo, refugia-se na sua loucura para se proteger do mundo que a rodeia, numa estado de semi-consciência em que ela oscila quando lhe convém: "Ela se deixa, dissolvida, sonambulada num fecha-te sésamo." (TS, 2008: 172). O próprio Kindzu, mais uma vez identificado com a própria terra, ele próprio a encarnar a sonambulidade que o rodeia – "Um sonâmbulo passeando entre o fogo. Um sonâmbulo como a terra em que nascera." (TS, 2008: 117)

O sonambulismo no romance, a nosso ver, é a uma viagem silente da terra que oferece a possibilidade de sobreviver e de se reconstruir depois da guerra, uma espécie de coma induzido para simultaneamente poupar o corpo à dor e manter os sinais vitais não cedendo assim à morte. Só desta forma será possível caminhar em direção ao sonho, à paz.

Numa abordagem diferente mas de certo modo complementar, pode dizer-se que tudo está adormecido e exausto depois da guerra e que acordar seria igual a um regresso aos

conflitos. Andando “sonhambulante” passando o tempo e pelo tempo sem ser notada será a melhor forma de a terra sobreviver e de alcançar finalmente a liberdade. Primeiro foi conquistada a independência em 1975, mas com os conflitos internos esta teve de ser escondida, guardada, ou seja, adormecida, até tudo se resolver. Na verdade, existe um elemento, ao longo do romance, que nos situa cronologicamente – o filho mais novo do pescador, Junhito, ou Vintecinco de Junho (dia da Independência), nasce com a nação independente. Quando começou a guerra ele tem de ser escondido, tal como a nação, e aos poucos vai-se transformando, vai-se “animalando”, perdendo qualidades humanas, ganhando penas, perdendo a fala. Assim sendo, poderemos dizer que a alegoria da independência está associada a *Terra Sonâmbula*, ao sono, tal como a personagem Junhito coloca a cabeça debaixo da asa, como um galito.

Outra forma de encarar o sonambulismo no romance será a questão da morte sempre omnipresente, em convívio com a pouca vida que ainda resta. Quando Muidinga e Tuahir decidem permanecer no machimbombo cheio de mortos, o velho diz “Seriam precisas mil cerimónias para purificar o autocarro.” (TS, 2008: 11), porque as cerimónias fúnebres são muito importantes em Moçambique. Os mortos não descansam, vagueiam, se não lhes forem dadas as devidas cerimónias. Na altura, este país estava em guerra, existiam mortos por todo o lado, vagueando, a terra estava impregnada de uma sonambulidade, uma espécie de fronteira entre a vida e a morte – “E os vivos se acostumaram ao chão, em resignada aprendizagem da morte.” (TS, 2008: 9). No correr da narrativa, quase no final, deparamo-nos com as palavras do espírito de Taímo – “enquanto os homens dormem a terra anda procurar (...) É que a vida não gosta de sofrer. A terra anda procurar dentro de cada pessoa, anda juntar os sonhos. Sim, faz conta ela é uma costureira de sonhos”. Da mesma forma a terra, incontáveis vezes personificada, também se entristece quando um homem que sonha morre: “Morreu um homem [Nhamataca] que sonhava, a terra está triste como uma viúva.” (TS, 2008: 98) Assim, estas palavras denotam também o sonambulismo da terra, que procura nos sonhos dos homens a vida depois da guerra, como se os homens não fossem capazes, a terra ambula durante a noite a trabalhar a sua reconstrução de Moçambique.

Posto isto será lícito dizer que o sonambulismo é uma omnipresença em toda a narrativa que assume várias formas e manifesta-se tanto nas personagens como na própria terra (uma das principais personagens, indiscutivelmente), cunhando assim o romance – género literário (tão) europeu – com uma marca forte de inconsciente, de sobrenatural, de magia, enfim de tradição moçambicana.

CONCLUSÃO

O ato de viajar consoma-se muitas vezes numa oportunidade para a nossa mente se tornar mais aberta e mais criativa. Trata-se simultaneamente de uma atividade agradável e uma das melhores maneiras de nos instruímos. As viagens criam e permitem transmitir uma imagem do outro, diferente de si próprio, resultando, assim, no fascínio e no exotismo que surge com a representação do outro e da sua singularidade, bem como possibilita uma comparação e uma reflexão sobre as diferenças culturais.

O processo de partir para outro lugar permite ao viajante conhecer e/ou reconhecer a sua identidade e a da sua comunidade, como também, por outro lado, ajuda-o a tornar-se parte de um outro mundo diferente do seu. É, sobretudo, um processo de partilha entre quem visita e quem é visitado, uma troca de saberes inexoravelmente enriquecedora para ambas as partes, embora sempre de maior usufruto para o viajante.

Qualquer escrita ou narrativa de viagem requer alguns elementos para ser completa, a nosso ver, as narrativas de viagem apresentam usualmente três vetores importantes: o outro, o viajante, e a identidade. Assim, o “outro” é a pessoa que reflete o país de destino, a sua cultura, representa o novo; o “viajante” é o observador que recolhe a informação e é influenciado por ela; e a “identidade” acaba por ser o fator mais determinante em todo o processo – seja a identidade do viajante, seja a do outro – pois ao viajar a pessoa começa a (re) conhecer a sua própria identidade como também começa a conhecer a dos outros e inevitavelmente a fazer uma comparação entre elas, decurso que termina idealmente com a certeza de que “cada homem é uma raça” e que haverá sempre singularidade em cada um de nós, independentemente da nossa origem.

Além disso, a viagem é uma forma mais satisfatória de introspeção, é um ato necessário para criar e imaginar, quanto mais mundo vir, mais adaptável o sujeito se torna a qualquer realidade, na medida em que as novas perspetivas adquiridas nas diferentes viagens vão enriquecer o viajante de tal forma que se tornará naturalmente recetivo a qualquer diferença.

A literatura de viagem construiu ao longo dos tempos uma relação habitual com as descobertas, na medida em que é um tipo de texto que reflete e documenta tudo o que um viajante pode viver, descreve todo o território percorrido durante a sua viagem, sendo o

objetivo principal transmitir o que viu durante a sua viagem. Descreve, narra, relata os locais visitados, os hábitos, os povos, os costumes etc.. Em alguns casos, tão pormenorizados são os relatos de viagens que são considerados uma referência importante que pode servir tanto a história como a geografia.

No que diz respeito ao nosso caso de estudo, estamos longe de ter uma narrativa de viagem descritiva ou, noutra aceção, longe de ser uma literatura de viagem de descobertas, mas sim uma narrativa que tem como tema a viagem. No romance a viagem é feita na demanda de paz, na demanda de uma identidade e de uma nação, uma viagem que resulta da ausência de paz e de segurança, constituindo aqui a única solução para fugir duma certa realidade, a única solução para poder sonhar com um país novo e para alimentar a esperança de viver ou mesmo de sobreviver.

Em *Terra Sonâmbula*, Mia Couto relata a história de um Moçambique pós-colonial, uma terra que é apresentada num estado de sonambulismo, estado esse que acaba por ser uma das formas de fugir da realidade, logo, uma maneira de viajar (aguardando, *sonhambulando*) em direção à liberdade e à paz. Efetivamente, este é um romance que desperta o sentido de viajar e de sonhar, não só intra-diegeticamente para os seus protagonistas, mas também, para além da ficção, esse sentido é despertado no leitor. Os protagonistas da obra são viajantes em fuga, em busca, a viagem de todos eles tem uma ligação com a construção duma identidade, seja ela uma identidade individual ou nacional.

As viagens realizadas pelos protagonistas de certa forma representam uma obrigação – nenhum deles viaja de forma espontânea, há sempre um elemento coercivo, como seja a guerra, a honra, a fome ou simplesmente o medo – será sempre algo que tem de ser feito em nome da sobrevivência e, porque não, da esperança. As diversas viagens feitas no romance eram o único abrigo para os protagonistas, muitas vezes a única solução para continuarem a viver e a sonhar. Com efeito, para Mia Couto, escrever este romance era também uma maneira de ele próprio sobreviver, de inventar uma viagem que lhe deixa sentir que o país é ainda seu. “A escrita surgia, assim como um modo de inventar uma outra terra, fazendo com que a estória ludibriasse a história.” (COUTO, 2007: 7)

Mia Couto, noutra perspetiva, tornou possível a viagem em *Terra Sonâmbula*, num momento em que a viagem era impossível, possibilitou a viagem numa terra que estava cheia dos mortos, e que por isso, metonimicamente, também ela estava morta. “Escrevi *Terra Sonâmbula* enquanto decorria no meu país uma guerra que semeou a morte e impossibilitava

a viagem. Cercados pela violência, estávamos impedidos de sair da cidade, sob o risco da emboscada fatal.” (COUTO, 2007: 7)

A tarefa de estudar o tema da viagem em *Terra Sonâmbula*, não poderia ser realizada sem elaborar antes um enquadramento da História recente do país e da literatura moçambicana. Nesse sentido julgámos necessário dedicar a primeira parte deste trabalho a aprofundar um pouco estes aspetos que servem simultaneamente de introdução e de contextualização ao nosso estudo. Assim, abordámos essencialmente e de forma sucinta as questões do colonialismo português, da identidade e da formação da literatura moçambicana em língua portuguesa, nomeadamente no que concerne às suas características mais distintivas e aos autores mais marcantes. Eugénio Lisboa sintetiza em poucas linhas a ideia da urgência da recuperação da identidade moçambicana e de como esse processo está ligado muito mais ao passado do que ao presente do país.

Como se pode definir culturalmente uma nação que se encontra em guerra consigo própria, onde não pode existir um consenso sobre a essência nacional? Uma das possibilidades é precisamente recorrer aos valores de uma era passada, anterior ao período nacional. (LISBOA, 2000: 195)

Na segunda parte da dissertação debruçámo-nos sobre o estudo da literatura de viagem propriamente dita, em que, considerados alguns estudos abalizados sobre o assunto, concluímos que a literatura de viagem será mais bem classificada como subgénero do que como género. Chegámos a esta conclusão porque em qualquer texto literário é possível encontrar a viagem (em qualquer uma das suas variadas formas), a única diferença é que o objetivo muda dependendo do género da obra e dependendo igualmente do objetivo do escritor, de qualquer modo a viagem está sempre presente, mesmo que seja apenas na perspetiva do leitor que viaja através da sua leitura. Com base nessa análise fomos capazes de analisar a presença da viagem na obra e de destacar os pontos que, segundo a nossa abordagem, são necessários para estudar este tema em *Terra Sonâmbula*.

A viagem física, a viagem imaginária e a viagem iniciática são sistematizações que considerámos pertinentes na nossa análise, sendo que cada uma delas proporciona uma forma diferente de digressionar pelo romance e, simultaneamente, por Moçambique durante e após a guerra civil. A viagem física, por um lado, acaba por ser sempre circular, sempre a voltar ao mesmo local, seja Muidinga e Tuahir nas imediações do machimbombo, seja Kindzu a voltar a Matimati e a recomeçar a sua viagem com novos propósitos. A viagem imaginária, de outra natureza, desconhece limites e permite às personagens todas as fugas e

todos os destinos, como Assma que retorna à Índia deixando apenas o corpo para trás, ou Virgininha que através da sua loucura se liberta das correntes que a prendem aos erros terrenos do marido. A viagem iniciática, por sua vez, está presente um pouco em todas as viagens, é aquela que transforma as personagens, que as torna diferentes: Kindzu e Muidinga são os protagonistas e também aqueles onde se operam as maiores mudanças ao longo da narrativa, transmutando-se cada um à medida das descobertas e das aprendizagens que vão realizando, até os seus caminhos se “perpendiculararem” no sonho (tinha de ser num sonho) de Kindzu e a estória se fechar como um ovo.

Por último, abordamos a questão do sonambulismo que consideramos ser a mais preponderante no que diz respeito à definição de viagem no romance em questão. Como vimos no último capítulo, a forte presença do sobrenatural e do sonho no romance, como que confere ao texto uma ambiência fantasmática, de semi-inconsciência que acaba por contagiar o leitor. Nesse sentido, parece-nos que o estado sonâmbulo da terra pode espelhar a vontade de se libertar dos conflitos, através de uma espécie de estado comatoso e inconsciente que se manterá até chegarem dias melhores. Assim, concluímos, será nesse estado *sonhambulante* que reside a chave para a compreensão do romance e do país que Mia Couto (d)escreve ao longo desta narrativa: será apenas através do sonho (do sonho da paz e da liberdade) e de um andar sempre para a frente que Moçambique ressurgirá, mesmo que esse caminhar só possa ser sonâmbulo.

BIBLIOGRAFIA

Ativa

COUTO, Mia (2008), *Terra Sonâmbula*, Lisboa: Caminho.

COUTO, Mia (1999), *Raiz de Orvalho e outros poemas*, Lisboa: Caminho.

CRAVEIRINHA, José (1980), *Xigubo*, Lisboa: Edições 70.

CRAVEIRINHA, José (1982), *Karinga ua Karingana*, , Lisboa: Edições 70.

Passiva

AAVV (1999), *A Vertigem do Oriente Modalidades Discursivas no encontro de Culturas*, Lisboa-Macau: Cosmos.

AAVV (1998), *Les Récits de Voyages, Typologie, historicité*, Lisboa : Cosmos.

AAVV (1997), *Literatura de Viagem, narrativa, historia, mito*, Lisboa: Cosmos.

AAVV (2009), *Transversalidades Viagens/ Literatura/ Cinema*, Braga: Universidade do Minho.

AAVV (1972) *Poesia de Moçambique I: Craveirinha Grabato dia Rui Knopfli*. Lourenço Marques: Minerava Central-Lourenço Marques.

AAVV (1989) *Les Litteratures africaines de langue portugaise*. Paris : Fondation Calouste Gulbenkian Centre Culturel Portugal.

AFONSO, Maria Fernanda (2004), *O Conto Moçambicano: escrita pós-coloniais*. Lisboa: Editorial Caminho.

ALBUQUERQUE Orlando de e MOTTA, José Ferraz (1998), *História da literatura em Moçambique*, Braga: APPACDM Distrital de Braga.

ANTOINE, Phillipe (2000), *Roman et récit de voyage*, Paris : Presses universitaire de Paris-Sorbonne.

BOOTH, Wayne C. (1980), *A retórica da ficção*, Lisboa : Arcádia.

BOURGUINAT, Nicolas (2008), *Le voyage au féminin perspectives historiques et littéraires (XVIII-XX siècles)*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg.

BRATKOWSKI, Bianca Rodrigues (2013), *Deslocamentos das identidades e das memórias em Mia Couto*. Tese de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras.

CAVACAS, Fernanda (1999), *Mia Couto : Brincadeira Vocabular*. Lisboa: Mar Além.

CAVACAS, Fernanda (2000), *Mia Couto: Pensamentos e Improverbios*. Lisboa: Mar Além.

CAVACAS, Fernanda (2010), “O Outro Pé da Sereia: A Circunstancia é Maior que a situação”. Via Atlantica, N° 17. São Paulo: USP.

CAVACAS, Fernanda (2001), *Mia Couto: Acrediteisimos*. Lisboa: Mar Além.

COUTO, Mia, “Antes de tudo, a vida” – Entrevista ao *Jornal de Letras*, 10 de Março de 1999.

CRISTÓVÃO, Fernando (Coord.) (2002), *Condicionantes culturais da literatura de viagens estudos e bibliografias*, Coimbra: Almedina/ Centro de literatura de expressão portuguesa da universidade de Lisboa/FCT.

CRISTÓVÃO, Fernando (Coord.) (2009), *Literatura de viagens da tradicional à nova e à novíssima marcas e temas*, Coimbra: Almedina/ Centro de literatura de expressão portuguesa da universidade de Lisboa/FCT.

CRISTÓVÃO, Fernando (Coord.) (2003), *O olhar do Viajante dos navegadores aos exploradores*, Coimbra: Almedina/ Centro de literatura de expressão portuguesa da universidade de Lisboa/FCT.

CRISTÓVÃO, Fernando (1999), *Condicionantes culturais da literatura de Viagens estudos e bibliografias*, Lisboa: Cosmos.

CRISTOVAO, Fernando (2009), *Literatura de viagens da tradicional à nova e à novíssima marcas e temas*, Coimbra, Almedina Centro de literaturas de expressão portuguesa da universidade de Lisboa, L3.FCT.

FERREIRA, Manuel (1989). *O discurso no Percurso Africano I*. Lisboa: Plátano Editora.

FONSECA, Ana Margarida Godinho da (2006). *Percursos da identidade. Representações de Nação na Literatura Pós-colonial de Língua Portuguesa*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

HAMILTON, Russell G. (1984), *Literatura Africana Necessária II: Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe*. Lisboa: Russel G.Hamilton.

JANET, Piere (1929), *L' évolution psychologique de la personnalité*, compte rendu intégral des conférence d'après les notes sténographique. Paris, édition A . Chahine.

JÚDICE, Nuno (1997), “A viagem entre o real e o maravilhoso” in FALCÃO, Ana Margarida et alii (org.), *Literatura de viagem. Narrativa, história e mito*, Lisboa : Edições Cosmos.

KNOPFLI, Rui (1969), *Mangas Verdes com Sal*, Prefácio de Eugénio Lisboa : Europa-América, 1969.

LABAN, Michel (1998), *Moçambique encontro com escritores III*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida.

LARANJEIRA, Pires (1992). *De letra em riste identidade: Autonomia e outras questões na literatura de Angola, Cabo-Verde, Moçambique e S Tomé e Príncipe*. Porto: Afrontamento.

LARANJEIRA, Pires (1995). *Literaturas Africanas de Expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.

LEFEBVRE, Hélène (1989), *Le Voyage*, Paris, Bordas, 1989.

LEITE, Ana Mafalda (1991), *A Poética de José Craveirinha*. Lisboa: Veja.

LEITE, Ana Mafalda (1998) *Oralidades e escrita nas literaturas Africanas e Formulação pós-coloniais*. Lisboa: Colibri.

LEITE, Ana Mafalda (2003), *Literaturas Africanas e Formulações Pós-coloniais*. Lisboa: Colibri.

LEITE, Ana Mafalda - Coord. (2012) *Nação e Narrativa Pós-Colonial I: Angola e Moçambique Ensaio*. Lisboa: Colibri.

LEITE, Ana Mafalda (2010), « Alegorias do universo colonial em Nós Matámos o Cão Tinhoso de Luís Bernardo Honwana » in ROCHETA, Maria Isabel e NEVES, Margarida Braga (Coord.), *O conto na Lusofonia. Antologia Crítica*, Porto : Caixotim, (pp. 218-222).

LOURENÇO, Rosário do (1996), *Singularidades: Estudos Africanos*. Lisboa: Lourenço do Rosário - Edição Universitárias Lusófonas.

MATOS, Mário de (2007), *Postigos para o mundo: reflexões em torno do turismo e dos livros de viagens na RDA (1949-1989/90)*, Tese de Doutoramento, Braga: Universidade do Minho.

MATUSSE, Gilberto (1993), *A construção da imagem de moçambicanidade em José Craveirinha, Mia Couto e Ungulani Ba Ka Khosa*. Lisboa: Univ. Nova de Lisboa.

MENDONÇA, Fátima (1989), *Literatura Moçambicana a história e as escritas*. Maputo: Faculdade de Letras e Núcleo editorial da universidade Eduardo Mondlane.

MICHEL, Franck (2004), Franck Michel, *Désirs d'Ailleurs. Essai d'anthropologie des voyages*, Québec : Les presses de l'Université de Laval.

MONTALBETTI, Christiane (1997), *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses Universitaires de France.

MOUREAU, François (1986), *Littératures des Voyages I Métamorphoses Du récit de Voyage*, Paris-Genève, Slatkine.

PETROV, Petar (2014), *O projeto literário de Mia Couto*, Lisboa: CLEPUL (disponível online http://www.lusosofia.net/textos/20140721-petrov_petar_o_projecto_liter__rio_de_mia_couto.pdf)

PIOFETT, M.-C. et Motsch, A. (2008). *Écrire des récits de voyage (XVe -XVIIIe siècles) : esquisse d'une poétique en gestation*. Québec, Québec : Presses de l'Université Laval.

PINTO, António Costa (2001), *O Fim do Império português. A cena Internacional, a Guerra Colonial e a Descolonização, 1961-1975*, Lisboa : Livros Horizonte.

PIRES, Laranjeira (2005), *Ensaaios Afro Literários*. Lisboa: Novo imbondeiro.

PIRES, Laranjeira (199), *Literaturas Africanas de Expressão portuguesa*. Lisboa: Universidade aberta.

RIOS, Peron (2007), *A viagem infinita: estudos sobre Terra Sonâmbula*, de Mia Couto. Recife: Ed. UFPE.

RODRIGUES, Kamila Krakowska (2014), *Na Demanda da ideia de nação: as viagens pós-coloniais nas obras de Mário de Andrade e Mia Couto*, Tese de Doutorado, Universidade de Coimbra.

ROTHWELL, Phillip (2015), *Leituras de Mia Couto. Aspectos de um pós-modernismo moçambicano*, Coimbra : Almedina.

SECCO, Carmen Lucia (2004), *A magia das letras africanas*, Lisboa : Ed. Novo Imbondeiro.

SEIXO, Maria Alzira (1998), *Poéticas da Viagem na Literatura, Lisboa*, Cosmos.

SEIXO, Maria Alzira (2000), *Le Sens du voyage dans l'écriture romanesque*, Atenas : Kentro Neollenikon Ereyon.

TAJFEL, Henri (1974), "Social identity and intergroup behaviour" in *Social Science Information*, April 1974, vol. 13, no. 2, pp 65-93.

TUTIKIAN, Jane e SILVA, Viviane Ignes da (2003), "Viagem para lembrar o esquecimento de um povo ou o desatento abandono de si (um estudo de *Terra Sonâmbula* de Mia Couto)" in Revista online do Instituto de Letras da UFRGS (ISSN eletrônico: 2238-8915), pp 83-100.

URBAIN, Jean-Didier (1991), *L'idiot du voyage*, Paris, Plon, 1991.

VITORINO, Clara (1997), « Caminha e Colombo: duas visões do mundo americano » in FALCÃO, Ana Margarida et alii (org.), *Literatura de viagem. Narrativa, história e mito*, Lisboa : Edições Cosmos.

Obras de referência:

BERNARDES, José Augusto Cardoso – Dir. (2005) *Biblos : Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa : Verbo. (contém o verbete : CASTRO, Aníbal Pinto de, «literatura de viagem »).

CASTELEIRO, João Malaca (Dir.), *Dicionário de Língua Portuguesa Contemporânea da Academia de Ciências de Lisboa*, 2 vols., Editorial Verbo, 2006.

CHEVALIER, Jean (1994), *Dicionário dos Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números/* Tradução de Cristina Rodrigues e Artur Guerra, Lisboa: Teorema.

FAGE, J. D., *Breve História de África*, Lisboa, Sá da Costa Editora, 1980.

MACHADO, José Pedro (1995), *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa : Livros Horizonte.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M., *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Almedina, 1998.

THOMAZ, Luís Filipe (1998), *De Ceuta a Timor*, Lisboa : Difel